



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guide per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

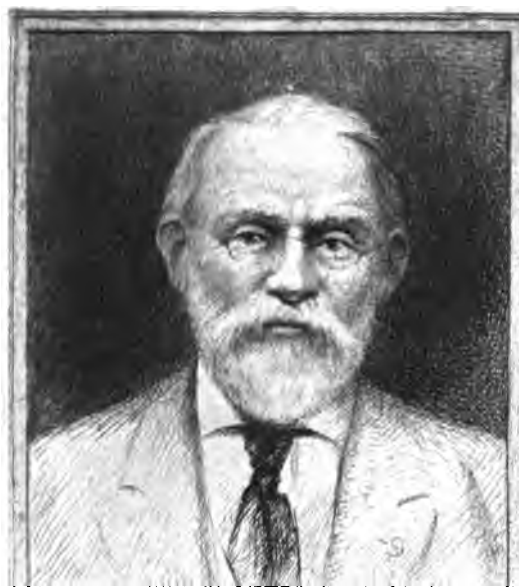
- + *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.
- + *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.
- + *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.
- + *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertarti di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da <http://books.google.com>

ONE DAY
CIRC.

B 908,593



SILAS WRIGHT DUNNING
BEQUEST
UNIVERSITY OF MICHIGAN
GENERAL LIBRARY

MUSIC

ML
5

R.62

V.2



Rivista Musicale

Italiana.

Volume II. — Anno 1895.



FRATELLI BOCCA EDITORI

LIBRAI DI S. M. IL RE D'ITALIA

TORINO

MILANO - ROMA - FIRENZE

1895

PROPRIETÀ LETTERARIA

Torino, Vincenzo Bona, Tipografo di S. M. e de' RR. Principi.

Handwritten Librarian
Drumming and music
Librarian

S-16-49

66338

transfer to
Miller
7 20 65

INDICE DEL VOLUME II.

MEMORIE

COMBARIEU (J.) — Le Charlatanisme dans l'archéologie musicale au XIX ^e siècle et le problème de l'origine des neumes <i>Pag.</i> 185-569	
D'ARIENZO (N.) — Origini dell'Opera comica <i>Pag.</i> 597	
FULLER-MAITLAND (J. A.) — Henry Purcell	85
HIRT (G. C.) — Autografi di G. Rossini	23
JADASSOHN (S.) — L'Art de la fugue de J.-S. Bach	57
LUSSY DE STANS (M.) — Du rythme dans l'hymnographie latine	477
PISTORELLI (L.) — I Melodrammi giocosi del Casti	36-449
POUGIN (A.) — Jean-Jacques Rousseau musicien	227
RESTORI (A.) — Per la storia musicale dei trovatori provenzali	1
ROBERTI (G.) — Donizettiana	219
SCHOULTZ ADAIEWSKI (E. de) — La Berceuse populaire	420
TORCHI (L.) — R. Schumann e le sue " Scene tratte dal <i>Faust</i> di Goethe	381-629
— L'accompagnamento degli istrumenti nei melodrammi italiani della prima metà del seicento	666
TORRI (L.) — Una lettera inedita del Padre Giambattista Martini	262

ARTE CONTEMPORANEA

DRAESEKE (F.) — Anton Rubinstein	138
ENGELFRED (A.) — <i>Hulda</i> di C. Franck	312
ERNST (A.) — <i>Tannhäuser</i> à Paris	502
GIANI (R.) e TORCHI (L.) — <i>Savitri</i> , Idillio drammatico indiano in tre atti, di N. Canti, versi di L. A. Villanis:	
La poesia	95
La musica	113
HANSLICK (E.) — Billroth	324
LEVI (C.) — La Geotopografia e la Canzone popolare	703

MAUKE (W.) — Il primo dramma importante della scuola di Wagner	Pag. 491
— Il primo ciclo delle rappresentazioni wagneriane a Monaco	, 690
PILO (M.) — La prosa e la poesia della musica , 672
SINCERO (C.) — L'Organo e la religione , 332
TORCHI (L.) — <i>Guillermo Ratcliff</i> di P. Mascagni , 287

Recensioni:

Storia	— 146, 337, 512, 727.
Critica	— 148, 338, 519, 733.
Opere teoriche	— 151, 339, 523, 734.
Strumentazione	— 155, 524, 745.
Musica	— 160, 354, 527, 749.
Wagneriana	— 165, 357, 535, 758.
Ricerche scientifiche	— 343, 525, 748.
Musica sacra	— 347, 748.
Legislazione e giurisprudenza	— 762.
Varie	— 169, 358, 539, 763.

Spoglio dei Periodici — pagine 170-174, 361-368, 543-548, 767-771.

Notizie — pagine 174-177, 369-372, 549-558, 772-775.

Elenco dei Libri — pagine 178-181, 373-377, 559-563, 776-778.

Elenco della Musica — 182-183, 378-379, 564-567, 779-784.

Indice delle Opere recensite — pagine 785-786.

Indice Alfabetico — 787-788.

✦ MEMORIE ✦

Per la storia musicale dei Trovatori provenzali

Appunti e Note

In un corso di lezioni sulla letteratura della Provenza antica, da me tenuto all'Università di Pavia, ho dovuto occuparmi anche dell'arte musicale dei trovatori. Non mi sembra opera vana il comunicare le mie osservazioni e aggiungere qualche pagina a quel molto che fu scritto su quest'argomento. Nei loro lavori monumentali, il Fétis, il De Coussemaker, l'Ambros, veri pionieri della storia della musica, emisero certamente molte buone osservazioni, molte e larghe idee, intorno ai caratteri di quell'arte, all'origine, all'efficacia che esercitò. Lasciarono però ad altri il fare l'inventario esatto di quanto ci resta di quelle melodie, l'additarne le fonti, il discuterne l'autenticità; uffici, forse, più umili, ma non meno necessari; e tali che, risolti a tempo, avrebbero loro evitato qualche ipotesi sbagliata, qualche affermazione rischiosa e qualche errore di fatto. Non paia irriverenza se affermo che i capitoli che il Fétis e l'Ambros dedicarono all'arte trovadorica sono tra i più deboli e più inesatti delle opere loro. Non abbondanti negli esempi musicali, sono poi deficientissimi dal lato letterario; della poesia giudicarono lo spirito e lo svolgimento con le idee più arretrate. Quando il Fétis, per esempio, si ostina ne' suoi paralleli orientali e deriva dagli Arabi molte caratteristiche musicali, lavora di pura fantasia;

quando l'Ambros afferma che nella Francia del Nord ed in Inghilterra i canti dei trovieri erano più contegnosi e gravi che quelli dei caldi e vivaci trovatori, dice un'eresia; quando osserva che le melodie dei vecchi maestri, come Gaucelm Faidit, Blondel di Nesle, Raoul (leggi: *Gui*) de Coucy, hanno ancora qualchecosa di rigido e poco pieghevole, mentre meno d'un secolo dopo abbiamo in Tibaldo di Navarra una libera e facile e gioconda melodia, ei commette qualchecosa di più che un errore di cronologia (1). Io non penso di poter rifare quei capitoli, nè risolvere profondi problemi; mi contenterò di comunicare qualche materiale nuovo, e poche modeste indicazioni, perchè i musicisti studiosi possano, dei trovatori e della loro musica, farsi da sè un concetto più rispondente al vero di quel che s'abbia, in generale, ora.

§ 1.

I manoscritti che ci hanno conservato melodie di trovatori provenzali sono, a mia notizia, questi (2):

ms. G	che è l' Ambrosiano R. 71. sup.
» R	» Parigi 22543.
» W	» » 844.
» X	» » 20050.
» X ^a	» Ambrosiano D. 465. inf.
» δ	» Parigi 12615.
» η	» Vaticano Regina 1659.

(1) Vedi FÉLIS, *Histoire*, V, p. 4, 7, 11; AMBROS, *Geschichte der Musik*, II, 218, 221. Curioso è che Ambros stesso pone le date 1190-1240 per Gaucelm Faidit e 1201-54 per Tibaldo di Navarra, sicchè il *kaum ein Jahrhundert später* si riduce a un decennio di differenza o poco più.

(2) Le lettere che indicano i manoscritti sono quelle date dal ΜΟΝΑΧΟΙ, *Testi antichi provenzali*. Roma, 1883, p. x-xii. Esse concordano con quelle usate dal BARTSCH (*Grundriss der prov. Literatur*. Elberfeld, 1872, p. 27-31) e dal GROEBER (*Liedersammlungen der Troub.*, in *Romanische Studien*, II, 657-59) tranne che X^a, il quale nel Bartsch non c'è e dal Groeber è segnato φ². Per i nomi dei trovatori e per il primo verso, con cui sogliono citarsi le poesie, adopero sempre (anche nell'*Indice*) l'ortografia del Bartsch.

Ms. Montpellier H. 196 [senza sigla nel Bartsch].

- > Parigino 846 >
- > > 24406 >
- > Chigiano C. V. 151 >

Di questi manoscritti è inutile ripetere le descrizioni già date da altri (1). Dirò solo che molti di essi hanno melodie provenzali affatto sporadicamente. Il ms. di Montpellier ha due mottetti a 3 voci (uno dei quali anche in δ), di cui mi occuperò in apposito paragrafo. Il Parigino 846 ha la melodia di una poesia di Pistoleta tradotta in francese (vedi nell'Indice: *Pistoleta*). Il Parigino 24406 ha la melodia di una anonima canzone alla Vergine che incomincia: *Par vous m'esjau* (vedi Indice: *Anonimo*). Il ms. δ , oltre il mottetto citato sopra, ha la musica di due *Lais* provenzali, quello di *Markiol* e di *Nom par* (2). Per il ms. Chigiano vedi più oltre a pag. 19. Anche i due segnati X^a ed η danno alla musica provenzale un lievissimo contributo. Il ms. X^a è una miscellanea di varie cose letterarie del Cinquecento; al foglio 336 si trova una specie di frontispizio con questo titolo pieno di promesse: *Alcune Canzoni Prouenzali messe in Musica*, ma seguono due fogli bianchi e di musica non si parla più. Soltanto su quel frontispizio stesso v'è questo rigo musicale:

X^a 

Molt i fets grà pechat a - mors quât li plac quis me - ses en me.

È il principio di una poesia di Folquet de Marseilla, la cui melodia trovasi anche in G e R, ma le note sopra segnate non combi-

(1) Le indicazioni opportune si troveranno in Monaci, loc. cit. Ad esse però deve essere aggiunto questo: Le poesie provenzali di W furono edite dal GAUCHAT nella *Romania*, XXII, p. 391. Il ms. X è stato pubblicato tutto in *fac-simile* dalla *Société des anciens textes*. Paris, Firmin Didot, 1892; ognuno può dunque vedere le sue melodie nell'originale. I manoscritti francesi, senza sigla nel Bartsch, sono descritti dal RAYNAUD, *Bibliographie des Chansonniers français*. Paris, 1884, e quello di Montpellier è stato descritto dal COUSSEMAKER, *Art harmonique au m.-â.*, e il testo edito nella *Zeitschrift für rom. Philologie*, III-IV, e dal RAYNAUD, *Recueil de Motets*, 1883.

(2) Questi due *lais* anonimi sono anche in W pure con melodia. Il testo è pubblicato nella *Zeitschrift für rom. Philologie*, I, 61-66.

nano affatto coi due canzonieri antichi; sicchè ci è tolta la risposta a molte domande. Il quinterno che conteneva le canzoni *messe in musica* sarà realmente andato perduto? E in tal caso, l'ignoto musicista avrà proprio tradotto da qualche manoscritto antico, o avrà lavorato di sua testa e forse per fabbricare composizioni a più voci? Quelle poche note che ci restano non bastano a rispondere; ed è poi anche possibile che quel quinterno non sia mai esistito, e che quel frontispizio ci riveli soltanto una intenzione, non messa poi ad effetto. È curioso però osservare che anche in questo il Cinquecento ci ha preceduti, nell'intenzione cioè di far rivivere, in un modo qualunque, le melodie trovadoriche.

Il ms. η non è un canzoniere, e ci ha conservato una melodia provenzale solo perchè il copista, dopo aver copiato il poema francese di Ambroise sulla terza Crociata, dove si glorifica il famoso Riccardo Cuor di leone, ha voluto citare due strofe di un celebre *compianto* per la morte di quel re inglese. Quel *compianto* è di Gaucelm Faidit e incomincia: *Fortz causa es*, e la sua melodia ci è anche conservata dai manoscritti G, W, X. La melodia di η fu pubblicata dall'Ambros (1), ma io credo che come il copista ha malconco in francese il testo, così abbia tradito la musica; *retraire* e *paire* è impossibile cantarli su due note; la frase *Con estraing audir* è fuori d'ogni stile, e la finale è insolita. Del resto, riservando a più oltre la discussione di questa melodia, passo a dire brevemente degli altri quattro manoscritti.

I segnati G ed R sono due voluminosi canzonieri provenzali, e i più abbondanti di melodie; G ne ha 81 e R ce ne dà 161. Gli altri due, W e X, sono invece canzonieri francesi, i quali insieme con molte poesie francesi e relativa melodia, hanno una sezione di poesie provenzali, di cui la maggior parte con note musicali. Sicchè è molto probabile che l'impulso a raccogliere questi canti fosse più quello di conservare la melodia che il testo (2). W ha 46 (3) e X 23 melodie.

(1) Op. cit., II, p. 226.

(2) Il ms. W, per es., dà in generale soltanto la prima strofa, cui è sovrapposta la musica; il resto della poesia è in bianco. Su ciò si dovrà anche vedere un mio articolo sulla *Musica dei Canzonieri francesi* nell'*Histoire de la littérature française*, diretta dal PETIT DE JULLEVILLE, di prossima pubblicazione.

(3) O meglio, ne doveva avere 46, ma essendo stati barbaramente mutilati i fogli 189, 191, 193, mancano quasi del tutto le melodie di queste poesie:

Come appendice al presente saggio io porrò l'indice di tutte queste melodie. Ciò non toglie che qui si debba fare qualche osservazione generale. Il caso ha voluto che una sola delle 244 melodie rimasteci sia data da tutti quattro i canzonieri (1); molte però sono in tre di essi, e assai più in due. A evitare troppe parole ecco una tabella di queste concordanze:

3 mss.	—	10	melodie	sono	comuni	a	G, R, W
		5	»	»	»	»	G, R, X
		2	»	»	»	»	G, W, X
		1	»	»	»	»	R, W, X
2 mss.	—	19	»	»	»	»	G, R
		4	»	»	»	»	G, W
		5	»	»	»	»	R, X
		3	»	»	»	»	G, X
1 ms.	—	38	»	»	<i>unica</i>	in	G
		121	»	»	»	»	R
		29	»	»	»	»	W
		7	»	»	»	»	X

Totale 244 melodie rimasteci.

Il numero delle *unica* in W ed X, assai grande a paragone del numero totale di melodie provenzali ivi trascritte, si spiega dal fatto che essi sono, in questa parte almeno, canzonieri raccoglittici che hanno preso qua e là (o essi direttamente o la fonte onde derivano) ciò che più loro piaceva (2). In altre parole, pare che essi si sieno

Bernart de Ventadorn: *Tuit cil quem* (*unicum* in W).

Folquet de Marseilla: *En chantan m'aven* (comune con G).

Richart de Berbezill: *Lo nous mes d'abril* (*unicum* in W).

Anonima. *D'un deduit* (*unicum* in W).

Id. *Molt fosson dor* (id.).

Di questa nota si tenga conto nei calcoli delle concordanze che dò nel testo, alle quali si devono detrarre queste 5 poesie.

(1) Vedila più oltre a pag. 10; è la celebre canzone: *Quan vei la laudeta*. È notevole peraltro che in X (e lo rilevai già nel citato articolo sui Canzonieri francesi) abbiamo bensì la melodia di *Quan vei la laudeta*, ma applicata ad un'altra poesia, francese, esattamente decalcata su lo stesso ritmo. Ciò dimostra quanto questa melodia fosse conosciuta ed amata.

(2) Vedi le più precise osservazioni del GAUCHAT, *Romania*, XXII, p. 337-89.

serviti o di fogli volanti (*Liederblätter*), o almeno che non abbiano fatto sistematico uso di quelle raccolte di poesie e melodie d'un solo autore, che hanno servito di base alle compilazioni più vaste, e che il Groeber accennò e discusse (*Liederbücher*). Per X non c'è dubbio; e anche per W mi pare più un caso che altro, il conservarci esso le sole due melodie rimasteci di Guillem Magret, e le sole due di Raimon Jordan (1). E dell'eclettismo musico-provenzale di questi due canzonieri è anche prova il fatto che essi soli ci danno melodie di poesie anonime, e che nessuna di queste è comune a essi due. Del resto si capisce che dove c'è eclettismo poetico non può a meno di esserci anche il musicale, e che un *unicum* in poesia, se ha note, è necessariamente un *unicum* melodico (2).

Assai diversi ci si presentano i canzonieri provenzali R e G. Qui si vede chiaramente che il compilatore, o i compilatori, delle diverse parti di R e della prima parte di G (fol. 1-100), sola che abbia musica, hanno, o direttamente o per le loro fonti, a base della compilazione libretti poetico-musicali di singoli trovatori. Un esempio decisivo è la sezione R¹⁰ che è tutta di poesie di Guiraut Riquier con 48 melodie di lui, nessuna delle quali è in altri canzonieri (3). Guiraut Riquier è dei trovatori più tardi, ma in proporzioni minori ciò si avverte anche per poeti più antichi. Di Berengier de Palazol le sole 8 melodie rimasteci sono soltanto in R⁴; le sole 4 di Jaufre Rudel in R⁶ (una comune con W, X), ed ivi pure le sole 3 di Peire Cardenal, e ben 6 su 8 melodie di Raimbaut de Vaqueiras (le altre 2, una in R⁵, l'altra in R⁸, ma data a Peirol); in R⁴ le sole due del Monge de Montaudou, e in R⁸ (esempio conclusivo) tutte le 22 melodie di Raimon de Miraval, di cui ben 18 *unica*. Per G è la stessa

(1) E invece non è forse un caso che di 5 melodie rimasteci di Richart de Berbezill ben 4 ne abbia W; Richart fu in relazione con le corti del Nord (v. ГАУОНАТ, loc. cit., p. 373).

(2) Altra conseguenza, per noi fortunata, di questo eclettismo, è che su 18 *unica* di W (non contando naturalmente le anonime) quattro ci rappresentano, esse sole, un trovatore (Vedi nell'Indice: *Albert de Sestaro*, *Beatritz de Dia*, *Daude de Pradas*, *Jordan Bonel*), e sulle 4 di X avviene lo stesso per una (V. *Raimbaut d'Aurenga*). In G invece, di 38 *unica* (nessuna anonima) soltanto una rappresenta da sola un trovatore (V. *Peire Raimon de Toloza*).

(3) Per queste sezioni e divisioni dei Canzonieri si veda il lavoro del Groeber più volte citato.

cosa; esso soltanto ha le sole 2 melodie rimasteci di Arnaut Daniel, le sole 3 di Perdigo e di Uc de Saint Circ, ben 14 sulle 17 melodie di Peirol (le altre 3 in R, una sola comune), 3 su 4 di Gui d'Uissel (una in W), tutte quelle di Folquet de Marseille, 11 su 14 di Gaucelm Faidit.

Ma per questi ultimi trovatori, che furono dei più famosi, come anche per Bernart de Ventadorn e Peire Vidal, è naturale che le *unica* siano poche, perchè di essi i *Liederblätter* o *Liederbücher* con melodie dovevano correre più numerosi e più ricercati; per Folchetto, per esempio, di 13 melodie di G ben 10 sono comuni a R, e delle 11 di Gaucelm Faidit R ne ha 5. Insomma, per le melodie di costoro prevale ora uno ora l'altro manoscritto, ma tutti ne hanno un numero discreto. Questi fatti non possono essere casuali; essi mostrano che i copisti di questi 4 manoscritti copiavano o facevano onestamente copiare dalle loro fonti le parole e la musica, quando ce la trovavano, e ch'essa non è di loro invenzione nè aggiunta *après coup* da qualche capriccioso. Nè ci deve far meraviglia che sieno così pochi i canzonieri con musica rimpetto ai molti che ci restano; già *ab origine* i fogli volanti o i libretti che unissero parole e musica dovevano essere più costosi e rari; e i copisti, italiani o francesi, che raccogliendoli nei canzonieri potessero intendere e trascrivere insieme il testo provenzale e la musica, non dovevano essere numerosi. Più spesso, io credo, invece della duplice opera di un solo, si ricorreva alla cooperazione di due scrivani; ma neppure questa doveva essere facilissima a procurarsi; c'è, per esempio, ed è ben lungi dall'essere il solo, il ms. francese di Berna che ha tutta la lineatura musicale e neppure una nota. All'intenzione non si è potuto far seguire l'effetto. Anche i nostri canzonieri provenzali hanno la musica delle poesie sparsamente e irregolarmente notata. Il che può dipendere dalle fonti; che cioè si trascrivesse l'una o l'altra porzione del codice da un libretto senza melodie; ma che in un canzoniere, dove anche queste si volevano porre, si tirasse intanto la lineatura musicale, sperando che capitasse alle mani un altro *Liederbuch* che permettesse di riempirla.

Ma l'asserire con fondamento che le melodie dei canzonieri attuali erano già nelle loro fonti, è un respingere addietro la questione, non è risolverla. Le melodie che queste fonti portavano seco erano esse le autentiche?

Dal Laborde, dal Forkel, dal Burney, vecchi storici della musica ed editori di melodie di trovieri francesi, fino ai recentissimi Lavoix, Tiersot, T. Galino (1), nessun musicista dubitò dell'autenticità delle melodie dei canzonieri. Quello che vale per i trovieri francesi deve assolutamente valere per i trovatori, specialmente perchè i manoscritti che danno le più antiche e copiose melodie francesi, e quindi i codici più stimati da quei dotti musicisti, sono precisamente i canzonieri W e X che hanno, della stessa mano e dello stesso tempo (sec. XIII), le citate melodie provenzali (2). Sicchè, di fronte a così universale consenso dei musicisti, par quasi superbia il sollevare la questione. Ma non ai musicisti soltanto cadranno sott'occhio queste pagine. Abbiamo, per fortuna, la regina delle prove. Se c'è codice provenzale che disti da altro per tempo, per diversa fonte, per luogo d'origine, sono proprio questi quattro canzonieri, G, R, W, X, uno verso l'altro. Il ms. X, nella sua prima parte (ove è la sezione melodico-provenzale), è del principio del secolo XIII; ei risale a una fonte scritta verso il 1200, e la notazione musicale è rigorosamente contemporanea; essa è a *punti sovrapposti* e di facile lettura (3). W non pare parente di X, o almeno ha usato anche altri fonti; è del secolo XIII, e la sua notazione è di tipo alquanto posteriore, a note quadrate magre e legature frequenti, di mano abbastanza accurata; entrambi sono codici francesi di grafia e di notazione. Invece G ed R sono codici italiani, di grafia e notazione italiana, tutti e due posteriori di quasi un secolo a X, e di poco meno a W; la notazione di

(1) LABORDE, *Essai sur la musique*. Paris, 1780; FORKEL, *Allgm. Geschichte der Musik*. Leipzig, 1788-1801; BURNLEY, *A General Hist. of Music*. London, 1776-88, 4 vol.; LAVOIX, *Musique au siècle de Saint Louis* (nel volume 2° del *Recueil de Motets* del RAYNAUD). Paris, 1883; TIERSOT, *Chanson populaire en France*. Paris, 1889; GALINO, *Musique et versification franç. au moyen-âge*. Leipzig, 1891.

(2) V. Tiersot, nota a p. 371. Il Laborde e gli altri, fino al Fétis, presero molto da W, che essi chiamano *ms. du Roi*, o gli danno l'antica segnatura 7222 (Cfr. anche, per W, *Hist. littéraire*, XXIII).

(3) Vedi Gauchat, loc. cit., 388. Con X è stretto parente il canzoniere francese di Berna, il ms. 389 della *Stadtbibliothek*; esso ha tutta la lineatura musicale, ma neppure una nota. Ciò può essere indizio che la musica nella comune fonte c'era; ma il malaugurato copista non ha saputo trascriverla. Per la musica si possono confrontare nella *Paléographie musicale* dei PP. di Solesmes la tavola 168 (vol. III), e per i mss. G, R le tavole 50, 51, 56 (vol. II).

G è quadrata, senza neumi, ma minuta e magra; in R è dello stesso tipo ma più larga, a legature ampie e ben distinte, con la *plica* (quasi unico segno d'ornamento rimasto) ben chiara, mentre in G è segnata con un apice; non saprei decidere se queste differenze grafiche dipendano da maggiore accuratezza di R o da posteriorità di scrittura; forse quest'ultimo caso è il vero. L'accordo di codici tanto indipendenti ha dunque un valore decisivo. E quest'accordo io verrò segnalando in ogni melodia che comunicherò. Qui, per finir di parlare di questi manoscritti, mi limiterò a due osservazioni. L'una, che le cose dette e gli esempi che darò assicurano un valore a questi nostri testimonii anche per le melodie *uniche*, quelle cioè che non possiamo stabilire *in contraddittorio*. L'altra, che l'autenticità e l'autorità musicale di essi è non contraddetta ma piuttosto avvalorata dalle divergenze che constateremo di spesso; anche la musica è una lingua, e sarebbe miracoloso che in codici tra loro indipendenti non avessimo una *varia lectio* melodica, come abbiamo per i testi l'*apparato delle varianti*; per esempio, è spesso causa di parziali divergenze avere il copista cambiato o trascurato un cambiamento di *chiave*; o anche (quante volte avviene lo stesso per i versi!) alterato l'ordine delle frasi musicali (1). Frequentissima causa di divergenze è poi la diversa risoluzione dei neumi complessi; e ciò è solo in parte da attribuirsi a imperizia dei trascrittori (2). Qui, credo, molto si indulgeva al gusto individuale e alla propria abitudine di eseguire in un modo piuttosto che in un altro queste fioriture di note, tanto più che aggiungere, mutare o anche sopprimere questi ornamenti *non altera*, come disse il Pothier, *la sostanza della melodia* (3). Un esempio solo varrà a dimostrare il fatto, e comunico quella melodia appunto che è in tutti quattro i manoscritti. Si tratta della celebre canzone di Bernart de Ventadorn: *Quan vei la laudeta mover*.

(1) Per la melodia francese *Amours m'ont si doucement* (sec. XIII) ne rilevò un curioso esempio T. Galino (op. cit., p. 7).

(2) Di quest'imperizia, parlando delle melodie del canto fermo, dà esilaranti esempi il dotto POTHIER, *Melodie Gregoriane*. Roma, 1879, p. 65-72.

(3) Op. cit., p. 102. Cfr. Fétis, V, p. 94-99; Tiersot, p. 340.

(1)

1 2 3

X
W
G
R

Quan vei la lau-de-ta mo - ver De joi sas

4 5 6 7

a - las con - tral rai Que s'o - blid' es lais - sa ca - zer Per la

8 9 10

dous-sor qu'al cor li val Ai las quals en - ve - ja

(1) X, che nelle indicazioni in chiave è sempre il più corretto, ha il *si* ♭ alla chiave; W, anch'esso abbastanza accurato, lo ha non in chiave, ma davanti ogni

11 12 13 14



m'en ve De cui qu'eu ve-ja jau - zion Me-ra - vi-lhas ai quar des

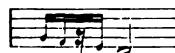
15 16 # 17



se Lo cors de de - zi-rier nom fon

Davanti al fatto è inutile spendere parole. Le divergenze non solo sono assai minori di quelle che, per esempio, subisce una canzone

si, meno i due ultimi, per evidente svista. Ciò autorizza a porlo anche a G ed R, che per questa parte sono scorrettissimi: tanto che sarebbe una stoltezza fidarsi di loro per le indicazioni in chiave. Nessun manoscritto ha il #, ma è notorio che lo si eseguiva senza segnarlo: *Dass die Subsemitonien wirklich #f und #c gesungen wurden (ELEVATIONE VOCIS), ist wohl sicher; wer so viel richtiges Gefühl für Melodiebildung hatte, wird kaum einer eingebildeten Konsequenz zu Liebe anders gesungen haben* (Ambros, II, p. 229). Per scrupolo doveroso gli accidenti non segnati dai codici io li ho notati sempre in alto sul rigo. Alle battute 9 e 17 c'è in W, nel gruppetto di note precedente il *re*, un ornamento (una fuggevolissima sincope tra *fa* e *mi*)



che non ho notato per mantenere la simmetria di misura con gli altri codici.

popolare passando di bocca in bocca, ma quasi ognuna sarebbe, credo, spiegabile. La linea melodica è identica, tanto che si potrebbe fare un'edizione critica della melodia. Ma la via lunga ne sospigne; qui sia osservato soltanto come cresce, nei manoscritti man mano più recenti, lo sbizzarrirsi delle note *ornamentali*, le quali alcune volte è poi difficile separare dalle note *reali*; sicchè note che in origine erano d'ornamento passano poi indebitamente ad alterare lo schema melodico. Dice il Tiersot, del canto fermo, che *la notation des ornements vocalisés est d'autant plus difficile qu'on ne sait, dans la plupart des cas, comment distinguer les notes réelles des notes d'ornements ou mélismes... La comparaison de plusieurs versions d'une même mélodie affirme souvent l'existence des notes parasites ajoutées à la ligne mélodique primitive*. Qui siamo però in condizioni molto migliori; il ritmo poetico è assai più rigoroso, e deve essere sempre sentito (perchè se no sarebbe inutile che i trovatori mettessero in musica poesie anzichè prosa); e ciò, senza proibire gli ornamenti, li riduce peraltro a giusta misura e rende impossibili le eterne *jubilations* del canto gregoriano.

§ 2.

Queste fioriture di vocalizzi, melismi o *jubilations*, originarono secondo il Fétis dalla imitazione della musica orientale degli Arabi. Queste influenze arabe, ammesse già in ogni manifestazione artistica del Medio-evo, hanno dovuto sloggiare dall'epopea, dalla lirica, e infine anche dalla musica. È questa una quistione ormai inappellabilmente decisa: e anche, pel nostro argomento, di nessuna o ben poca importanza. Io rimando perciò al Tiersot (pag. 340-46) il quale, con ragione cred'io, vede in questo una remota e indigena tradizione popolare. Qui è soltanto da chiedersi perchè i trovatori abbiano seguito anzi sviluppato quest'abitudine popolare, essi che in ogni manifestazione dell'arte loro posson bene somigliarsi a Orazio nel disdegno del *profanum vulgus*. Io scrissi già che *a tali vocalizzi credo desse impulso, fin dai secoli anteriori, la relativa imperfezione degli strumenti*, donde la necessità che la *virtuosità* dovesse brillare più nel

canto che nell'accompagnamento (1); e in complesso mi pare ancora una buona ragione. Certo è che in trovatori anche del periodo più antico, quest'affettazione è innegabile e si fa con una certa, direi quasi, ingenuità musicale. Alle note reali si appiccicano notule a gruppetti che, all'esecuzione, dovevan tramutare il cantore in canerino o fringuello. Questo precisamente piaceva. Di Pietro d'Alvernia, uno dei più antichi (2), dice la biografia che *poetava e cantava bene* (3). *E fu il primo buon trovatore che fosse oltremonte, e quei che fece le migliori melodie di vers che mai fosser fatte, come in quel che dice: De jostals breus jorns els loncs sers* (4). Ecco questa vantata pagina musicale trascritta letteralmente:

(1) *Musica allegra di Francia nei sec. XII e XIII*. Parma, Ferrari, 1893, p. 8. E la ragione stessa vale pel canto ecclesiastico, e forse per la musica strumentale; al quale proposito si veda quel che ne dicono E. DAVID e M. LUSSY nella *Histoire de la notation musicale*, p. 165. Paris, 1882.

(2) Un *Petrus de Alvernia* è in carte del 1148 e 1155 (*Zeits.*, X, 595) e lo Chabaneau lo segna tra il 1150-1200 (V. CHABANEAU, *Biographies des Troubadours*. Tolosa, 1885, p. 53, 163).

(3) Egli stesso, vero precursore di altre età, si incensava da sè:

Peire d'Alvernhe a tal vutz
Que canta de sobr' e de sutz,
E siei son son dous e plazen;

(P. d'A. ha tal voce che canta in registro grave e acuto, e le sue melodie sono dolci e piacevoli). Realmente in X la melodia citata nel testo avrebbe un'estensione enorme:



(4) Questa melodia è in R, fol. 6. Non mi sono servito di X, fol. 86, perchè il copista, fra tanti neumi, ha evidentemente perduta la testa. Comincia con due chiavi in rigo; la buona è la più alta, ripetuta due volte, e la più bassa, anch'essa ripetuta, è erronea; essa però ha il ♭, che la più alta non ha. Secondo questa lettura, la melodia di X comincia identica con R, ma una quarta più basso:



Ma a metà dell'altro verso muta la chiave, e la linea s'imbrogliava; la chiave è cambiata 7 volte in due righe e mezzo. La linea melodica torna a galla qua e

R

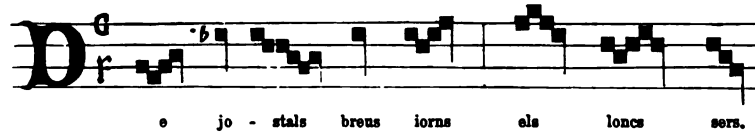
De jó - stals breus íorns els loncs sérs Can
l'au - ra blan - ca bru - ne - zis Vuelh que bronc e
bruéih mos sa - bérs Don mos íois me frág em flu -
ris Pús dels verts fuéihls vei clar - zitz los gar - rics
Per que se - strái en - tre las neus els freys Lo ros - si -
gnóls el tortz el gay el pítz.

Ho parlato dei melismi appunto per porre questa notazione, la quale mi dà agio ad avvertire del poco conto che si deve fare, in notazioni simili, della misura. Nell'eseguirli si badi soprattutto che nelle formole la f indica più un riposo che un accento; essa, alquanto più lunga, è nel ritmo strettamente legata con la formula. Gli antichi manoscritti come R a note quadrate indicano ciò in modo visibile ■■■ mentre dove ho segnato la *tersina* è una vera legatura con un legiero *ictus* sulla prima, che si segnerebbe ■. Se non fosse per

rispetto a una tradizione costante nelle storie della musica, io scriverei senza misura, con note bianche e nere, segnando al modo so-

là: *mos sabers Don mos íois* a una *terza* di distanza, e i 2 ultimi versi press'a poco identici; ma in complesso meglio seguire R. Anch'esso mi dà sospetto in qualche nota, ma non ho voluto correggere; il *si b* è segnato nei tre primi versi solamente, ma credo continui dappertutto (X lo ha sempre), tanto più che in R, come già dissi, succede spessissimo che manchi. Dove i melismi non combinano, X m'è stato d'aiuto per distinguere le note reali da quelle d'ornamento. Melodie così cariche di fioriture sono rare.

lito le legature, e con accenti il ritmo poetico, con asterischi le pause leggere e con *corone* le forti (V. nota precedente). È notevole che queste pause leggere o *respiri* in R e in G sono sempre indicate con linee trasversali che però, di solito, non abbracciano tutto il rigo. Ecco per esempio la notazione di R:



Queste divisioni secondarie sono però spessissimo collocate a capriccio e fuor di luogo. Quanto alla libertà della trascrizione moderna essa è già usata, e con tutte le ragioni, dal Fétis, e dall'Ambros stesso. *Il est bien évident*, dice il Tiersot, *que la seule manière de retrouver sous une notation imparfaite le rythme originel des monodies du moyen-âge, est de conformer purement et simplement le rythme de la musique à celui des vers* (1); principio non combattuto, nella sua recensione, dal dotto musicista Osvaldo Koller (2). È però anche evidente che non è sempre necessario nè comodo legarsi a una misura in 3 o in 4 o in $\frac{6}{8}$ per segnare il ritmo di un verso. Ma basti di ciò; quel che vorrei ora aggiungere è che non credo completamente esatte le ragioni che si danno di questa *notation imparfaite*.

§ 3.

Queste ragioni sarebbero la trascuranza e l'imperizia dei compositori stessi; di questi, dice il Tiersot, *troubadours et trouvères, chanteurs d'instinct, composant librement, sans règles, et n'ayant cure des théories qu'on enseignait dans le silence des clottres*. Il Fétis è assai più crudele: *La plupart des troubadours étaient incapables de noter les chants qu'ils croyaient composer (!) et qui n'étaient guère que des souvenirs de chants orientaux ajustés sur les paroles.... la plupart ne savaient ni lire ni écrire*. E noi dobbiamo compiangere

(1) Op. cit., p. 415, nota.

(2) Nel *Vierteljahrschrift f. Musikwiss.*, VII, 131.

l'inhabileté technique de ces pauvres musiciens chansonniers lesquels ne savaient pas écrire ce qu'ils exécutaient par imitation! (1) Se con questa somma d'ignoranza i trovatori inaugurarono così degnamente la grande lirica medioevale, e dettero così grande impulso alla musica profana, essi furono davvero i più meravigliosi uomini che la storia dell'arte ricordi.

Il vero è che questa ignoranza trovadorica deve essere di molto attenuata. Quanto al leggere e scrivere ha già dimostrato il Groeber che molti di loro dovevan conoscerlo, e le biografie ci danno gli stessi elementi a dimostrare che altrettanto era del canto e dell'arte musicale. La frase *poetava, cantava e suonava bene* è frequente nelle 104 biografie che ci restano, nè è possibile ottenere dai contemporanei questo attestato di eccellenza artistica, soltanto coll'istinto e senza artistica educazione.

Quest'abilità nel canto, fra molti altri, ci è attestata per Albertet, Arnaut de Marueilh, Bernart de Ventadorn, Cadenet, Guillem VII de Poitou, Guillem de la Tor, Guillem Figueira, Guillem Rainol, Gausbert de Pucibot, Guiraud lo Ros, Peire d'Alvernha, Peire Ramon, Peire Rogier, Pistoleta, Raimbaut de Vaqueiras, Richart de Berbezill, Uc de Pena, ecc., senza parlare degli Italiani come Sordello, il Zorzi, ecc., per i quali il poetare in lingua straniera dimostra già una cultura non comune. Alle volte la lode è enfatica; *cantava troppo bene, cantava meglio d'ogni altr'uomo al mondo*, è detto di Elia Barjols, di Guillem de S. Didier, di Peire Cardinal, di Peire Vidal; e talora si loda anche l'abilità nel suonare la viola, come in Perdigon, Pons de Capdueill, ecc. Nè sono tutti complimenti, perchè le biografie ci dicono anche con la stessa schiettezza che Uc Brunet non *fetz sons*, cioè non compose melodie; di Aimeric de Peguilhan, ottimo poeta, è detto che *molt mal cantava*; di Gaucelm Faidit, che *compose buone melodie* ma *cantava pieitz d'ome del mon* (peggio che uomo al mondo); e di Elias Cairels, che *ben escrivia motz e sons* (si noti proprio il verbo *scrivere*) ma *mal cantava..... mal violava e pieitz parlava*. Per lo meno costoro, che male sapevano cantare e suonare, eppure componevano *molt bons sons*, non saran stati *chanteurs d'instinct!*

(1) TIERSOT, op. cit., p. 415; FÉTIS, V, p. 11-13.

Di altri, come Bertran de Born e Guiraut de Borneil, è detto che avevano con sè giullari da cui facevano cantare le loro poesie; non si può però indurne che essi stessi non sapessero cantare, perchè sappiamo che altri, buoni cantori, avean pure al loro seguito dei giullari, come Arnaut de Marueill e Peire Cardinal. E non solo i trovatori erano graditi ospiti delle corti e dei castelli, ma gli stessi principi e castellani poetavano e cantavano: nella lista dei trovatori figurano 5 re, 5 marchesi, 9 conti e moltissimi castellani. Non è questa, o meglio non era questa nel secolo XIII, la classe sociale ove s'annidasse di preferenza l'ignoranza. E il *silenzio del chiostro* è una frase che per quei secoli è più una metafora che una verità; tutte le arti vi furono ospitate, e ridate, con cresciuto splendore, al laicato; e la musica (non v'era ancora un abisso tra la sacra e la profana) come e più dell'altre (1). Io non arrivo a capire perchè artisti, tanto ammirati nel loro tempo, s'abbiano ora da riputare inferiori a quanto il loro tempo appunto, secondo la presunzione di alcuni, avrebbe potuto e dovuto dare. La notazione della musica trovadorica, contenta al ritmo poetico, trascura il tempo misurato non per loro inettitudine e imperizia, ma perchè essa misura non pareva (e non è in realtà) necessaria se non alla musica polifonica. Nessun trovatore, che si sappia, si applicò a questo genere musicale (i due mottetti a 3 voci del ms. di Montpellier sono anonimi), e, tranne uno, nessun troviero; ma quell'uno, Adam de la Halle, per nascita e per educazione tutt'altro che superiore a molti trovatori, mostrò assai bene di possedere tutta la scienza musicale del suo tempo (2). Se questa scienza pare ora incompleta, la colpa non è davvero dei maestri d'arte provenzali; essi al contrario, se io non m'inganno stranamente, ebbero agli occhi dei contemporanei un merito che noi, invece, amaramente deploriamo: quello cioè d'avere con la tecnica della scienza e degli studiati artifici sollevato la semplice e spontanea melodia popolare al grado di opera d'arte, staccandola di tanto dai suoi umili principii che noi ora con molto stento e con dubbiosi risultati possiamo studiarne la genesi e indagarne le origini.

(1) I trovatori, che furono prima, o continuarono anche poi, nell'abito ecclesiastico, sono 16, tra cui artisti di molto merito, come i canonici Gui d'Uisel, Peire Rogier, Daude de Pradas, e il famoso monaco e priore di Montaudon.

(2) ADAM DE LA HALLE, *Œuvres complètes*, publiées par Coussemaker, 1872.

§ 4.

Gli studi più recenti conducono infatti a questa fondata persuasione: che l'arte lirico-musicale dei trovatori e dei trovieri abbia i suoi remoti principii nei canti popolari, e specialmente nei canti e nei balli che si facevano in maggio al rinverdire dei prati e allo sbocciare delle rose e de' fiori novelli (1). Ma dei generi poetici più popolari, come le *danse*, le *albe*, le *pastorelle*, troviamo in provenzale molto minore copia che nell'antico francese (2); e delle poche poesie di questo genere rimasteci, soltanto pochissime hanno conservato la notazione musicale. Abbiamo una *Dansa* molto importante: *A l'entrada del temps clar* (3); tre *Albas*: una del secolo XI in latino con ritornello volgare (4), una di Guiraut de Borneil (circa 1175-1220) (5) che comincia: *Reis glorios verays lums e clartate*, e una di Cadenet (1208-1239 circa) che comincia: *Eu sui tan cortesa gaita*. Abbiamo poi due *pastorelle*, una di Marcabrun: *L'autrier jost'una sebissa*, importante perchè Marcabrun è dei più antichi trovatori (1135-1147), l'altra anonima: *L'autrier m'iere levas*, ma non è da considerare qui perchè con tutta probabilità essa è francese e non provenzale (6). Aggiungendo a queste una *Estampida* (*Kalenda maia*) di Raimbaut de Vaqueiras (1180-1207) e tre *Retroensas* (sono i numeri 57, 65, 78 dell'Indice) di Guiraut Riquier (1254-1292),

(1) V. specialmente: JEANROY, *Origines de la poésie lyrique en France au moyen-âge*. Paris, Hachette, 1889; TITUS GALINO, op. cit.; GASTON PARIS, *Origines de la poésie lyrique en France* (*Journal des Savants*, 1891-92).

(2) Vedi: LUDWIG RÖMER, *Die Volkstümlichen Dichtungsarten der altprovenzalischen Lyrik*. Marburg, Elwert, 1884.

(3) La musica è nel mio opuscolo già citato, *Musica allegra*, ecc., e nel TIERSOT, op. cit., 42.

(4) È dubbio però che questo ritornello sia in provenzale. Vedi il mio opuscolo, *La notazione musicale dell'antichissima Alba bilingue del ms. vaticano Reg. 1462*. Parma, Ferrari, 1892, rec. dal Chilesotti in questa « Rivista », I, p. 162.

(5) Le cifre tra parentesi indicano non la vita del trovatore, ma all'incirca il suo fiorire poetico.

(6) Cfr. GAUCHAT, op. cit., p. 380. La musica è nel mio citato opuscolo, *Musica allegra*, ecc. Il Römer mette tra le *pastorelle* (op. cit., p. 26) l'anonima: *L'autrier cuidai aver druda*, di cui si conservò la melodia in W, fol. 199, ma essa poesia non ha niente a che fare con le pastorelle.

abbiamo il meschino bagaglio di melodie a noi rimaste di generi popolari. Questo però non vuol dire che esse sieno popolari; tutt'altre; qui noi abbiamo che la semplice presunzione che anche i maestri d'arte come Cadenet, il Vaqueiras, il Biquier, trattando generi popolari si sieno accostati, anche nella melodia, al tipo e al gusto del popolo.

Un aiuto, meno prezioso di quante potremmo attendarci, ma non trascurabile, ci dà il manoscritto Chigiano che contiene il mistero di Santa Agnese (1). È del secolo XIV. e molte preghiere o brani dialogici hanno ivi la notazione musicale *in sonu*, cioè con la melodia, di altri canti profani. Per esempio le strofe della madre di Agnese: *Bel glorios, seuer, per qu'hano masquies* eran cantate sul motivo dell'alba sopra citata di Gairant de Borneill: *Reis glorios verrais lums e clarata*. È questa l'unica attribuzione che possiamo controllare con la melodia conservataci in R: la notazione del Chigiano è più scorretta, ma risale alla stessa fonte. Un altro canto è *in sonu del Comte de Peytieu*, cioè, secondo il Bartsch, d'una canzone del più antico de' trovatori, Guglielmo di Poitou (Indica, v. *Graf von P.*). Questi due prestati da artisti tutt'altro che popolari (e altri due da inni ecclesiastici) ci devono mettere in guardia sulla popolarità, presentata con troppa corrività da altri, delle restanti poesie (2). Ma

(1) Editto dal BARTSCH, *Sancta Agnes*. Berlin, Weber, 1869; poi da A. L. SARDOU, *Le martyre de Sainte Agnès édition enrichie de 16 morceaux de chant du XII et du XIII siècle reproduits en notation moderne par M. Fabbé Rilhac*. Nice, Malvano, 1877; infine editto tutto in *fac-simile* dal MONACI, *Il mistero provenzale di S. Agnese*. Roma, Martelli, 1880.

(2) Esse sono tre cantate su motivi di poesie religiose volgari:

in sonu « Jha non ti quier que mi fasas perdo »
 » « Bel seiner, paire glorios »
 » « illius romancii de sancto Stephano »

del quale ultimo non sappiamo se il *romancium* fosse provenzale o altro volgare. Altre esi dovevano essere motivi di melodie profane:

in sonu « El bonc d'Ardena iust al palaiak Amfos
 A la fenestra de la plus huta ter »
 » « Bel paire cars non vos veireis am mi »
 » « Al pe de la montaina »
 » « Vein aura deuzas que vens d'outra la mar »
 » « Lasa en can grieu pena »
 » « Da pe de la montaina »

non dobbiamo esagerare nella diffidenza; del *comte de Peytieu* ci sono soltanto poche note che non permettono nessun giudizio; ma di Guiraut de Borneill non è senza importanza che sia stata scelta una melodia di *alba*, cioè di un genere tanto popolare. Questi modelli insomma, se non di creazione popolare, eran tali che presso il popolo dovessero esser noti e gustati. Fatte le debite differenze, altrettanto avviene nel *Jeu de Robin et Marion* di Adam de la Halle, verso il 1280; ivi pure le melodie sono di un carattere affatto popolare, anzi, secondo alcuni, prese direttamente dal popolo. Le differenze però, cui accennavo, son queste: che il *jeu de Robin* è d'indole profana e pastorale, e che in generale tutte le melodie francesi furono meno convenzionali, meno ricercate che quelle dell'artificiosa Provenza.

Per cominciare dalla più antica, anche quando non fosse provenzale, merita d'esser qui riprodotta la melodia dell'*Alba bilingue*, ch'è da giudicare della metà circa del secolo XI (1):



- | | | | | | |
|----|---------------------|-----------|-----------|---------------|--------------|
| 1. | Phe - bi | ela - ro | non - dam | or - to | ju - ba - re |
| 2. | Fert au - ro - ra | lu - men | ter - ris | te - nu - e | |
| 3. | Spi - cu - la - tor | pi - gris | cla - mat | sur - gi - te | |



4. Lal - ba part u - met mar a - tra sol Po - y pa - sa bi - gil mi - ra - clar te - ne - bras

Qui si riscontra già quella legge del canto popolare e primitivo, che è la ripetizione di una formula melodica semplice e facile, più

(1) Ogni indicazione bibliografica su questa importante primizia della musica e poesia volgare si avrà dal mio citato opuscolo e dalle due *Note* del *Monaci* nei *Rendiconti dei Lincei*, luglio e dicembre 1892. Il ritmo della parte latina, suppergiù, è soddisfacente; del ritornello volgare è discutibile assai, perchè n'è molto incerta la struttura metrica e la traduzione. Sul ritmo ho modificato ben poco, come può vedersi confrontando questa musica e quella che diedi nel citato opuscolo. Per il ritornello io persisto a credere che le ragioni musicali portino questa divisione come la più naturale:



- L'al - ba par U - met mar a - tra sol po - y pas A bi - gil mi - ra - clar te - ne - bras

ma non vedo che vantaggio ne venga al testo.

l'aggiunta di una *cauda*; la quale di solito nel popolo è un vero e proprio *ritornello*, vale a dire non ripete soltanto le stesse note ma, come in quest'alba, anche le stesse parole. Una tecnica alquanto più progredita, ma la stessa impronta di fresca e primaverile popolarità ha la canzone a ballo: *A l'entrada*, la quale è di grandissimo interesse così per la poesia come per la melodia.

X

A l'en - tra - da del tems clar, e - ya, Per jo -
ja re - co - men - çar, e - ya, E per je - los ir - ri - tar,
e - ya, Vol la re - gi - na mo - strar Qu'el' est si
a - mo - ro - za. A - la - vi' a - la - vi - a je -
los Lais-saz nos lais-saz nos Bal - lar
en - tre nos en - tre nos.

La divisione musicale lascia vedere chiaramente quale è la formula ripetuta, quale la *cauda*, quale il *refrain* o *ritornello* (1). Di

(1) Io penso che anche la frase *Alavi 'alavia jelos* sia parte della *cauda*; la rima che introduce il *refrain* è normale anche nella lirica a ballo francese; e questo conferma quel che io dissi nel già citato articolo, che cioè: *lorsque nous avons le type A + A + CODA + REFRAIN le mot CODA n'est pas juste, puisque la partie qu'il désigne n'a pas le caractère d'une cadence finale, mais elle est plutôt un anneau, une transition musicale qui prépare le refrain*. Qui la ragione delle rime trae in inganno; e, per regola generale, essa è ragione debole di fronte alla musica. Si veda, poco oltre, la *pastorella* di Marcabrun; anche in

taglio alquanto diverso, ma semplice e indubitabilmente popolare-giante è la *pastorella* del Marcabrun del quale, ripeto, si pone il fiorire tra il 1135 e il 1147. Il suo maestro, un certo Cercamon, fece delle *pastoretas a la usansa antiga* (1); disgraziatamente non resta nè testo nè musica di quelle remotissime pastorelle, sicchè tanto più interessante è questa del suo scolaro Marcabrun:

R



L'au-trier jost' u - na se-bis - sa Tro-bel pa-sto - ra me - stis-sa
De joi e de sen mas-sis - sa E fon fl-ha de vi - la-na



Cap' e go-nel' e pe - lis - sa So - tiars e caus-sas de la - na (2).
Vest e ca-mi - za tres - lis - sa

In queste melodie la linea melodica è semplice, il ritorno delle frasi musicali per nulla artificioso, la tonalità sensibilissima. Altre poesie, di impronta popolare, ci presentano gli stessi caratteri.

(Continua).

ANTONIO RESTORI.

essa la divisione delle rime farebbe sospettare una divisione melodica diversa da quella che ha in realtà. Essa infatti ha queste rime

A	e questo schema di melodia:	a	}	1
A		b		
A		a	}	2
B		b		
A		c	}	1
A		c		
B		d - 2		

] cauda

e ancora è delle melodie provenzali, di trovatori noti, una delle più schiette. Le ragioni di questa divergenza sfuggono all'indagine; deve ben esserci stato un tempo in cui a un tipo di strofa rispondeva un tipo di melodia; anzi, essi tipi erano una cosa sola. Certo il tipo strofico doveva essere rudimentale e la formula melodica semplicissima. Ma, per quanto si faccia, non possiamo risalire così in alto; noi, fino dai primi documenti, troviamo poesia e musica (strofa e melodia) già con tipi proprii e fissati; ancora non separate, ma di già distinte.

(1) Cfr. JEANROY, *Origines*, p. 23.

(2) La poesia intera è in BARTSCH, *Chrestomathie proven.*, 1875, p. 58.

Di alcuni autografi di G. Rossini

Mes autographes: péchés de vieillesse.

Queste note, che mi sono deciso di pubblicare, le ho tolte da un manoscritto lasciandomi, or sono parecchi anni, come ricordo dal mio compianto amico X. Esse si riferiscono ad alcuni autografi di G. Rossini ignoti ai più; non sono, in verità, nè complete, nè ordinate; forse dovevano servire per un grande lavoro, che il destino volle troncato al suo nascere; sono, più che altro, appunti presi in fretta da ciò che, a caso, capitava prima sott'occhi; vi hanno quindi interruzioni e lacune. Tuttavia io le pubblico tali e quali le trovai. Prima di tutto è un tributo che io mi sento di dovere alla memoria del più caro fra gli amici, di un vero e nobile artista, a cui, pel forte ingegno, sorrideva già un avvenire brillante; poi credo di fare opera utile nell'interesse degli studî musicali.

La magnifica raccolta di autografi rossiniani ora si trova ordinata in una sala del Liceo musicale di Pesaro, ma fino al 1892 il Comune di questa città la conservava in una stanza del palazzo municipale e precisamente in quella delle riunioni della Giunta (Rossini tra gli Assessori!), chiusa in un armadio e in sufficiente disordine. E fu in quella stanza che al mio amico venne fatto di osservare un per uno gli autografi del maestro, tra i quali vi ha la *Messa solenne* e alcuni spartiti. Egli, allora, aveva motivi speciali per fermare la sua attenzione massimamente sulle composizioni da camera che colà si trovavano. Ora tali autografi erano, fra tutti, anche i più singolari e caratteristici (sono sue parole). Di tratto in tratto la facile vena umoristica del maestro vi aveva giuocato con tutto il suo brio e tutta la sua inarrivabile comicità. E quando era una svelta,

fresca e limpida melodia, quando una scherzevole trovata musicale, una sottile punta di sarcasmo che il buon maestro, nell'ozio beato della sua vita a Parigi, aveva notato a caso con la sua abituale ed olimpica indifferenza. La figura di Rossini, il maestro a riposo, usciva netta e viva da quelle composizioni autografe. Povero amico mio, ciò lo attraeva singolarmente. « La maggior parte di queste composizioni, egli dice, — parlo della musica da camera — non sono in sè gran cosa, ma sono autografi di Rossini e vi brilla però un eterno e indefinibile sorriso; le anima un alito fresco d'infinita schiettezza e di semplicità senza pari. Voi le leggete, le ascoltate e, come per virtù di sottile magia, vi si presenta innanzi la figura eternamente bella e simpatica dell'artista geniale, dell'uomo franco e bonario, vissuto, così giovine ancora e sì stanco, tra le più pure e più vere gioie della ricchezza e dell'arte, senza che il suo carattere ne restasse menomamente alterato come uomo e come artista; e poi la doppia vena, seria e comica, dell'autore del *Tell* e del *Barbiere* vi conciliano l'animo in una così mite e così rispettosa impressione, che difficilmente ha l'eguale. Voi sentite la grandezza dell'uomo che vi attrae e vi domina e che vi è pur tanto amico, senza pretese e così vicino a voi; sentite il maestro, il signor cavaliere Rossini, che, tra i pettegolezzi della piccola società in mezzo alla quale egli lavora, con la sua flemmatica bonomia, con la sua innata comicità, ne conta una delle sue e a tutti strappa un sorriso di approvazione, quando non una solenne risata ». — « Mi misi dunque (continua lo scrittore poco dopo) a passare con molta curiosità quelle carte pulite, scritte accuratamente, con pochi pentimenti, poche cancellature a penna e qualche raschiatura, e durante una forte nevicata, che, continuando più giorni, pose quell'anno a dura prova, ma non vinse la proverbiale indolenza pesarese, ecco che cosa mi venne fatto di notare:

(Dopo tre pagine bianche, il manoscritto seguita così):

« In una raccolta di composizioni per Pianoforte e Pianoforte con diversi istrumenti, le parole *Douze morceaux* sono scritte sulla prima pagina a destra, e in mezzo: *Miscellanée pour Piano, Cor, Violon et Violoncelle*; sotto vi ha la firma *G. Rossini*. Nella carta che serve da frontispizio il maestro scrive, sopra una parte raschiata: *Les quatre mendiants* e poscia due parole indecifrabili; nel mezzo: *Prélude* seguito da una parola pure indecifrabile. La composizione N. 1 è

scritta per Pianoforte e intitolata *Mélodie candide*. La introduzione è condotta su questo spunto :

Pianoforte. Andante.



innocente non meno del tema:

Allegretto.

A musical score for piano and grand staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The music is marked 'Allegretto.' The score consists of two systems. The first system shows the right hand playing a melody of quarter and eighth notes, and the left hand playing a bass line of quarter and eighth notes. The second system continues the melody and bass line, ending with 'etc.'.

Veramente *candide*, non è vero?

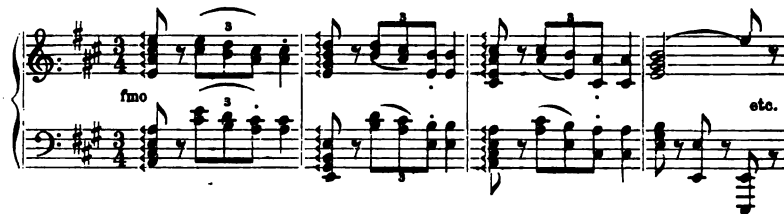
E così può continuare, come in fatti continua, senza scomporsi menomamente, proprio come il buon maestro, cui l'affannarsi degli uomini sembrava una enorme, inconcepibile sciocchezza.

La calligrafia? Calma e chiara. Rossini accetta tutto quel che gli cade sotto la penna e di rado se ne pente.

Innocentemente variata, ma non senza grazia, è pure la ripresa del tema:

A musical score for piano and grand staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The music is a variation of the theme. The right hand features a melody with triplets and slurs, while the left hand continues with a bass line of quarter and eighth notes. The score ends with 'etc.'.

Il secondo tema scatta energico, saltellante; esso è tutta gioia e festività, al contrario del primo, che esprime un piacere calmo, il perfetto *loisir* del voluttuoso maestro.



Se non portasse la firma di Rossini, lo si potrebbe ritenere un *allegro* di Francesco Schubert.

Il terzo tema ha un carattere tutt'affatto diverso. Anche in queste inezie il maestro disponeva, alternava gli effetti con mano felice, con grazia e varietà incomparabili. Qui la melodia si fa improvvisamente carezzevole, romantica, sentimentale.



Rossini aveva instancabilmente ripetuto il primo tema; però egli si era accorto che tali ripetizioni erano eccessive, per modo che, presso a terminare la composizione, egli cancella con la penna otto battute, che riproducevano esattamente le otto precedenti.

Un altro pezzo è intitolato *La Savoie aimante*. È una fantasia per Pianoforte, semplice e bella. Essa comincia con questo tema caratteristico e pittoresco:

Introduzione. All.º



Quale perspicuità, quale purezza! In quale nitida ed elegante linea scorre il pensiero musicale! Esso è così spontaneo e così bene formato, si prepara e si tratteggia in modo così naturale, che conquide all'istante. Dopo la esposizione del primo tema, si passa classicamente nel tono di *do maggiore*; ciò che segue è una danza savoiarda e ad essa oh come abilmente si rannoda la vivace melodia in *la maggiore*, di carattere militare e da eseguirsi pianissimo! È l'*Arrivée des Zouaves*. Eccoli, li sentite come essi marciano svelti e leggeri verso di noi!

All.

P.P.P. staccato

etc.

In fine, dopo qualche ripetizione, con aggiunte pianistiche, si nella parte dell'accompagnamento come in quella della melodia, la composizione si chiude col tema iniziale in *minore*, ma questa volta eseguito pianissimo (P. P. P. P.). Domando scusa se ho dimenticato un P.

La composizione N. 6 della stessa raccolta è di una semplicità affatto primitiva e paesana, ciò che la rende perfettamente consona col titolo: *Enchantillon du Chant de Noël à l'Italienne*. Una ~~■~~ indica il luogo della ripresa.

Nel salotto di Rossini si fa dello spirito sulle belle fantasie per Pianoforte a quattro mani, che l'editore Schlesinger vende a tutti i dilettanti e buongustai parigini, ma talora vi si fa anche debolmente all'amore; e perchè il nostro buon vecchio non verrebbe in soccorso a' suoi candidi colombi? Ma altro che, vi pare! Ecco una fanfaretta per voi... ve l'ha scritta il vostro pianista di quarta classe. La voilà donc cette *Petite fanfare à quatre mains*. *Transcription*,

da che non è detto. E il nostro innocente *Singe* nota così la distribuzione delle parti sui quattro rigli:

— Piano —

E in fine scrive: *Je prie mes interprètes de vouloir Exécuter avec amour (des mains et des genoux) ma petite fanfare.* G. ROSSINI.

Nella chiesa della Maddalena, a Parigi, Halévy ha fatto eseguire un sublime Offertorio per Tenore: uno de' primari artisti dell'*Opéra* lo ha cantato in modo delizioso, e Rossini, il vecchio e impenitente burlone, compone il suo « *O salutaris..... de champagne* ».

In un altro pezzo per Corno e Pianoforte, scritto nel maggio 1857: *Prélude et Thème varié pour le Cor*, il compositore ha lasciato che la sua fantasia si scapricci con variazioni sempre più arrabbiate; egli, pel primo, ne ha certo riso di gusto; finalmente ha concesso al disgraziato sonatore di respirare, ma gli ha detto crudelmente: *Tieni...*, è tutto quel che posso fare: *Variante pour les paresseux*.

Poco più tardi, nell'agosto 1857, dedica una *Musique anodine* alla moglie Olimpia, « dopo una terribile malattia ». *Anodine*, capite. Egli ebbe l'anima ferita, e che cosa lenisce il suo doloroso ricordo? La riacquistata salute di Olimpia e la musica scritta per la sua convalescenza.

La *Miscellanea vocale* ha pagine curiosissime. Le poesie sono di Emilien Pacini (1862-65-68). Nella *Chanson du Bébé*, alla chiusa di ogni strofa si devono ripetere tre volte le parole: *Maman, Papa*. Ci vuole lo spirito di Rossini per rendere tollerabile una simile fanciullaggine. Egli suggerisce perciò questa semplice variante fuori programma: (*Si le chanteur n'est pas trop timide, pour finir* :) *Maman, Papa (trois fois) Pipi, caca*.

Un'altra piccola collezione ha questo frontispizio:

(GAMMES)
 DES MONTÉES ET DES DESCENTES
 DEUX GAMMES CHINOISES
 ETC.
 LE TOUT DÉDIÉ À MON AMI
 M.^r JOBART *Millionaire*
 (TOUJOURS DE LA BLAGUE)
 G. ROSSINI
 1867.

Nella stessa collezione si nota, tra altro, anche un piccol pezzo: *L'amour à Pékin, petite Mélodie sur la Gamme chinoise*. I Chinesi! lato debole della *plaisanterie parisienne*. Chi sa quale aneddoto cinese-parigino abbia indotto il maestro a scrivere queste poche ma divertenti battute. Forse anche un buon uomo di maestro di musica, sul conto del quale l'arguta satira di Rossini di quando in quando si esercitava, come per esempio il Maestro Busca. Per lui il nostro Gioachino ridiventa improvvisamente italiano e scrive una composizione a tre voci: *Brindisi (Corifeo e Coro) Cianciafruscola musicale offerta al M.^o Busca pel suo onomastico del giugno 1862. G. Rossini. Passy de Paris*. Mi par di sentirlo, quando il M.^o Busca teneva l'organo in chiesa e Rossini, salito nella cantoria, gli si faceva accosto complimentandolo colla sua voce nasale: *Bravo! Bravo!*

Altrove è abbozzata della musica pel *Tantum ergo*; sono parecchie pagine con schizzi e correzioni.

Molte altre scritte sono assai gustose, in ispecie nella collezione miscellanea: *Un peu de tout. Quatre Mendians*. Rossini è pettegolo, l'età lo ha sempre più reso di buon umore.

Anche un altro fascicolo contiene facili fantasie per Pianoforte « *pour les pianistes de la 4^e classe à la quelle j'ai l'honneur de appartenir* ». Io metto l'accento sull'*à* per darmi l'aria di sapere il francese, ma Rossini... oh! lui no, non c'è caso che ce lo metta, neanche una volta.

L'umore burlesco del maestro non ha limite nè tregua. Che dire di quella cosa veramente buffa che è il *Canone perpetuo per quattro*

soprani indicante i modi vocali usati dai Cantori della Pontificia Cappella Sistina? Tutta la pagina d'intestazione ha tale impronta di comica *verve*, che varrebbe la pena di riprodurla; di ciò che segue non si discorre. Basta citare queste parole, note del resto: *Or che s'oscura il ciel, il canto strano udiam de' castrati*. Ma tutto ciò, scritto, commentato di mano del Rossini, acquista il cento per cento di quella comicità, in cui il grande *railleur* era maestro inarrivabile. Il pezzo è scritto per quattro soprani con l'accompagnamento del piano-forte; ma *il cielo che s'oscura e i castrati che cantano* (tanto meglio al buio, come gli usignuoli) sono due fenomeni impagabili quando la vena di Rossini se ne impadronisca e li metta in musica a suo modo.

La Cantata « *Giovanna d'Arco* » è roba seria, scritta per Madamigella Pelissier, a Parigi, nel 1832. Nulla di notevole per me, benchè le molte scritte che contiene siano interessantissime. Ma la seguente Cantata « *A Napoleon III* » è pure, per più modi, la cosa originale che io cerco. Le parole sono di Emilien Pacini. Il frontispizio, scritto di mano del Rossini, è questo:

A NAPOLEON III

ET

A SON VAILLANT PEUPLE

— HYMNE —

(AVEC ACCOMPAGNEMENT À GRAND ORCHESTRE ET MUSIQUE MILITAIRE)

POUR BARITON (SOLO) UN PONTIFE

CHŒUR DE GRANDS PRETRES

ETC. ETC.

DANSES, CLOCHES, TAMBOURS ET CANONS

EXCUSEZ DU PEU!

G. ROSSINI

(Passy)

1867.

Le parole della *Invocation* sono le seguenti:

O' Providence,
Notre espérance,
Garde la France
Protège nous.

In fine: *Vive l'Empereur!* — Rossini ha voluto questa volta pensare a tutto. Ha dato anche una lista degli esecutori:

Cantori	95
Suonatori	<u>123</u>
	218
Chef d'Orch. ^e	1
»	<u>1</u>
	<u>220</u>

Un'Aria è composta sui versi di Dante tratti dal noto episodio di Francesca da Rimini: « *Noi leggevamo un giorno per diletto* », con accompagnamento di pianoforte. Essa è dedicata a Milord Vernon da: *Il suo candido estimatore Rossini*. Questo Vernon godeva di tutta la stima, anzi della devozione del maestro, più che altro, io credo, per essere egli semplicemente un milionario. Ma il Vernon era anche un appassionato filologo e italianista. Si era fisso in mente di scoprire le origini e la storia del cantore Casella citato da Dante. Egli fu che indusse Rossini a scrivere al Gaspari a Bologna la seguente letterina:

Maestro Gaspari,

Milord Vernon desidera notizie biografiche sul Maestro (!) Casella di cui parla Dante nel Canto 2° del Purgatorio. Se esistono nella Biblioteca del Liceo cose interessanti e relative al soggetto suddetto compiacetevi farne parte a Milord. Ve ne sarà oltremodo riconoscente il

Parigi, li 11 novembre 1856.

Vostro servo
G. ROSSINI.

Al Maestro Gaspari, Bibliotecario del Liceo di Bologna.

Gaspari rispose discorrendo di mille cose, fuorchè del soggetto caro a Milord.

Una fuga a cinque è intitolata molto argutamente « *Il candore in fuga* ». Ma nella fuga se ne va altro che il candore!

Mero passatempo di mediocre interesse è un' *Ave Maria* composta su due sole note, *sol* e *la bemolle*. Se ben ricordo, deve essere stata scritta nel 1861.

Il vecchio maestro si compiaceva, di tempo in tempo, di tradurre nella sua musica qualche impressione della vita popolare italiana, là dove questa offre caratteri ed episodi più originali, attraenti e fin anco sentimentali. Ma il sentimentalismo rossiniano è tutt'altro che candido; egli si burla subito di se medesimo. Le tre canzonette tolte dalla *Regata veneziana* sono una interessante riproduzione d'ambiente. Rossini e Venezia! Rossini fatto romantico forse? Mai più. Rossini uno spirito contemplativo? Orrore! — Rossini canta di Anzoleta *avanti la regata, co passa la regata, dopo la regata: i xe qua vardeli*, ecco la regata, ed ecco Venezia!

La *petite messe solennelle à quatre parties avec accompagnement de deux Pianos et Harmonium*, ecc., ha una lunga intestazione con note, il tutto di mano del maestro. In fine di ogni pezzo l'autore non omette di scrivere *Laus Deo*. Noto nel *Credo* l'indicazione del tempo: *Allegro cristiano* (profondo forse? No: *moqueur!*) — Terminata l'ultima pagina, si leggono le ormai famose parole:

— *Bon Dieu.* —

La voilà terminée cette pauvre petite Messe. Est-ce bien de la musique sacrée que je viens de faire ou bien de la sacrée musique! J'étais né pour l'Opéra Buffa, ecc., ecc. — G. ROSSINI. *Passy 1863*.

Le undici partizioni della messa costituiscono la messa solenne istrumentata ne' suoi singoli undici pezzi. La partitura è bellissima, vi è segnato il metronomo; solo la parte dell'organo non è di mano del Rossini.

*
* *

Da taluni si è detto che Rossini, per esserne dipartito fanciullo, serbava un ricordo assai vago della sua città natia, della indole dei suoi concittadini, delle loro abitudini. Ma ciò non mi par vero affatto. Un giorno che la sua passeggiata gli era stata oltremodo gradita, il maestro, rincasato di gran buon umore, si mise al cembalo e a tutto suo agio compose la « *Petite promenade de Pass yà Courbevoie, la parcourant (Homéopatiqument et à la Pesarese) dans tous les Tons de la gamme chromatique* ». Anzi il Pesarese, forse pel singolare contento che provava quel giorno, s'accorse di non essere stato comple-

tamente esatto, e tanto era di buona voglia, che si mostrò arrendevole ed affabile perfino colle note musicali, che aveva ordinariamente trattato con la sua abituale indifferenza e superiorità. « *Mi grand Dieu*, (scrive egli verso il fine della composizione) *Pardon de l'avoir oublié!!* » ecc., ecc.

Alla tenerezza e all'ammirazione pei soldati dell'armata francese e per l'imperatore il maestro dà sfogo con un: *Canon antisavant à 3 voix, dédié aux Turcos par le Singe de Pesaro*. Il tema del canone è questo:



Paroles et musique du Singe.

In fine l'autore nota: *Da capo sine fine dicentibus.*

Anche nei quattro *Album* per pianoforte intitolati « *Quelques Riens* » vi hanno spesso dei saggi del continuo buon umore del maestro. La composizione N. 7 « *Marche et reminiscences de mon dernier Voyage.....* » è una comica rassegna di brani delle sue opere.

Il N. 11 è un « *Enchantillon de blague mélodique sur les noires de la main droite* ». Comincia così:

(Chante Cochon).

ritenuto.

Il N. 12 è una elegante *Tyrolienne sentimentale pour 4 voix* (2 Sopr., 2 Contr.) su parole d'E. Pacini.

Gentile quest'altra composizioncella: *L'ultimo ricordo*, romanza con pianoforte; finisce con le parole: *questo appassito fior ti lascio, Olimpia, in don*. Sentimentale e burlone il nostro poeta improvvisato!

Non meno interessante, ma più curioso, è l'*Album de Chaumière*. Sembra far parte di una raccolta intitolata *Mes autographes, Péchés de Vieillesse*; sono composizioni per pianoforte; vi noto un *jolie petite Valse de Boudoir*, un altro *petite Valse L'huile de Ricin*, curiosissimo. *Un profond sommeil*. — *Un réveil en sursaut* e uno scherzo: *Plain Chant Chinois*.

Tra tutte queste bazzecole che allietano la vita del maestro a riposo, un triste avvenimento è venuto a turbare la serenità de' suoi giorni beati. L'anima addolorata ha bisogno di espandersi, ed ecco ancora la musica, cui l'artista confida, come prima le gioie, ora le doglianze del suo cuore. Sono poche battute, ma l'impressione, che si riceve alla vista di questo brano di musica, è profondamente triste: « *Quelques mesures de Chant Funèbre. A mon pauvre ami Meyerbeer. G. ROSSINI. 8 heures du matin. — Paris 6 mai 1864* ». Il frammento è scritto a quattro voci sulle parole: *mais une palme au ciel bénie, offerte à l'homme de Génie, Prie, Vierge Marie, pour lui dans les Cieux, Requiem!*

*
* *

Il Maestro nota tutto e di tutto profittano le sue ore musicali: quanto gli vien fatto di osservare passa facilmente nella musica. Possono ben essere le sue impressioni disperate e strane; ma è appunto allora che egli tanto più si diletta nell'avvicinarle e conciliarle. Nell'*Album de Chateau (Péchés de Vieillesse)* vi ha una *Tarantelle pur Sang* quanto mai graziosa e pittoresca, *avec traversée de la Procession, Chœur, Harmonium, Clochette à la fin et ad libitum. Passy*.

Quadretti di genere riuscitissimi sono, nell'*Album pour les enfants dégoûrdis*: 1) *Memento homo*. 2) *Assez de memento, — dansons*. 3) *La Pesarese, Mazurka*. 4) *Une caresse à ma femme* (ahi da troppo lungo tempo carezza innocente!).

Finalmente Rossini vuol dar forma musicale anche al suo orrore per i viaggi in ferrovia e immagina il seguente programma, pel quale compone una musica che è un capolavoro di amenità.

*Un petit Train de Plaisir Comico-imitatif.***Allegro.**

(Cloche d'appel) Montée en Wagon — En avant la machine — sifflet satanique — (trillo sul sol) — Douce mélodie du frein — (scala cromatica) — Arrivée à la Gare.

Andante.

Les lions parisiens offrant la main aux Biches pour descendre de Wagon.

Primo tempo.

Suite du Voyage. Terrible déraillement du convoi — (armonie cromatische) — Premier blessé, second blessé — (grida) — Premier mort en Paradis (terzine dal basso al violino). Second mort en Enfer (arpeggio dal violino al basso).

Largo.

Chant funèbre — Amen (On ne m'y attrapera pas). G. R.

(Segue subito)

Allegro vivace.

Douleur aiguë des héritiers. — In fine: Tout ceci est plus que naïf mais c'est vrai. G. ROSSINI.

*
* *

A questo punto, nel manoscritto del mio amico X vi ha una nuova interruzione; ma questa volta ciò che segue è ben diverso.

GIULIO C. HIRT.

I melodrammi giocosi di G. B. Casti.

Il lavoro melodrammatico di Giambattista Casti fu attività degli anni maturi, nato per forza di circostanze, più che per istintivo impulso del poeta. Presentato alla Corte di Toscana nel 1764 dal musicista Guarducci, suo concittadino, il Casti aveva ottenuta la protezione del Granduca Leopoldo e della Granduchessa, grazie alle *Liriche*, colorite alla frugoniana e pubblicate per le nozze de' due augusti personaggi (1769), ed appoggiato dal Conte di Rosemberg, ministro del principe, a cui avea dato nel genio, aveva conseguito trecento scudi annui di stipendio, e la carica di poeta di Corte. Diciotto novelle aveva composte, parte nell'uscire d'Italia al seguito di Giuseppe II, parte durante la sua dimora in Russia (1778). Tornato a Vienna, aveva compiuto il *Poema Tartaro*, che gli procurò tante brighe, ispirato alla satira di Caterina II e de' costumi della Corte di Pietroburgo. E nello splendido ambiente viennese, forte di amicizie e di appoggi influenti, conduceva una vita brillante, trovando terreno opportuno a sviluppar viemeglio il suo caustico temperamento, a dar libero sfogo alla sua vena satirica. I viaggi fatti alle prime metropoli europee, col figlio del Conte di Kaunitz, gli aveano aguzzato ancor più lo spirito: finissimo osservatore delle umane debolezze, se cieco per le proprie, sapeva rilevare con acutezza il lato ridicolo, anche più riposto, de' difetti di chicchessia, non importa se dei personaggi più illustri, pronto poi, sotto la veste del verso, a farne soggetto di satira o di parodia.

Ma pel teatro, fino al 1783, nulla ancora aveva scritto, e sì che il suo protettore più diretto, il Conte di Rosemberg (1), fra gli altri

(1) Del conte di Rosemberg scrive il Casti in una lettera del 5 agosto 1793 (V. Lettere politiche dell'abate C. scritte da Vienna, e pubblicate da Emanuele

uffici teneva ancor quello di Direttore degli spettacoli teatrali; morto il Metastasio nel 1782 e rimasta vacante la carica di poeta cesareo, il Casti ambiva succedervi, e i poeti cesarei scrivevano principalmente pel teatro d'opera a Vienna in grand'auge (1), divertimento speciale della Corte e della città.

L'incoraggiamento alla scena l'ebbe dal famoso musicista Paisiello, che, di ritorno da Pietroburgo, soffermatosi per poco a Vienna nel 1784, invitato dall'imperatore a comporre un'opera pel teatro di Corte, desiderò d'averne il libretto di fattura del Casti. Questo narra il poeta stesso in una lettera diretta a Don Paolo Greppi, in data del 20 aprile 1786 (2). « Dopo le traversie sofferte in Pietroburgo dal celebre maestro di cappella Paisiello, tornando a Napoli, passò di qui, e ito a presentarsi a S. M. gli fu dalla M. S. proposto di comporre un'opera per questo teatro. Al che egli rispose che se ne sarebbe fatta una gloria, ma che, per la più sicura riuscita dell'opera, sarebbe necessario di far comporre le parole dall'abate Casti. Più volte si è tentato, rispose S. M., ed egli non ha voluto mai adattarvisi, ma ci proveremo di nuovo. Allora, la volontà dell'imperatore, l'insistenza del Conte di Rosemberg, alla quale avevo fino allora resistito, e le istanze di Paisiello, mi fecero finalmente risolvere a fare una cosa che mai mi era provato a fare e per cui conseguentemente io non credevo che fosse prudente cosa di arrischiar

Greppi nella *Miscellanea di Storia Italiana*, tomo XXI, 6° della II^a serie. Torino, 1883): « Mi ha trattato sempre con delicatezza e riguardo, ma posso dire che non v'è niuna persona, anche delle più luminose, che non abbia cercato di compiacermi, solo che io abbia aperta la bocca raccomandando taluno che io credessi meritevole, fuori del principe di Rosemberg, che sempre e costantemente ha preferito le raccomandazioni di alcuno di rango superiore Io avrei a lui perdonato di non avermi mai procurato un bene stabile e solido ma confesso che mi ha piccato molto ch'egli abbia voluto restringere la beneficenza del Sovrano, disposto ad accordarmi la pensione goduta dal Metastasio di 4 o almeno di 3000 fiorini Che egli che da tanti anni aveva meco una consuetudine di familiare amicizia che egli non mi sia stato favorevole ma contrario non posso per verità digerirlo ».

(1) Costava all'imperatore, secondo il Da Ponte (*Memorie*, p. 108), 80000 fiorini all'anno.

(2) Devo porgere le più sentite grazie al conte Emanuele Greppi di Milano, che mi favorì, con gentilezza tutta speciale, questo ed altri documenti inediti riguardo al mio tema.

qualche reputazione che, o bene o male, mi ero fino allora scroccata nel mondo. Onde mi misi a comporre il mio famoso *Teodoro* che ha poi fatto tanto chiasso e che ha eccitato in Vienna un fanatismo insolito e cangiato in gran parte il gusto di tali spettacoli ».

Vera quest'ultima asserzione. Il dramma buffo o commedia musicale, dalla sua nascita, che sembra risalire all'*Amfiparnaso* di Orazio Vecchi modenese (1), fino al secolo XVIII, si era trascinato qua e là presso le diverse nazioni, senza godere mai di vera e propria vitalità. O trasmodava nella buffoneria, nella trivialità, nella licenza satirica, ed era bandito: in Inghilterra sui primi del sec. XVIII, nella Spagna, nel 1776; o si aggregava, sacrificato, ad altri generi drammatici; o si cangiava in Vaudeville, come nei lavori francesi del Monnet (1752), o finalmente abbondava di fantastico e stravagante, imbastardendo ne' drammi seri nel sec. XVIII, quando gl'impresari esigevano dal poeta un libretto non del tutto serio perchè importava troppe spese e non buffo del tutto perchè sarebbe apparso troppo banale, desiderando una cosa di mezzo carattere, cioè, al dire dell'Arteaga (2), una cosa di carattere nessuno. Il Da Ponte (3), poeta teatrale alla Corte di Vienna, collega e rivale del Casti, afferma d'aver veduta, presso certo Varese, una raccolta di circa trecento melodrammi comici: « Ebbi la pazienza di scorrere con l'occhio 18 o 20 di quei gioielli. Povera Italia! che roba! Non intreccio, non caratteri, non interesse, non sceneggiatura..... Erano tanti ammassi di concetti insipidi, di sciocchezze, di buffonerie ».

Questo peraltro non vuol dire che l'Italia mancasse, all'epoca del Da Ponte, di buoni melodrammi comici.

Basta por mente alla splendida produzione napoletana, che, iniziata col *Patrò Calienno de la Costa* di Agasippo Mercotellis (1709), da prima d'indole popolana, poi satirica, andò acquistando uno sviluppo sempre maggiore, tanto da originare una rivoluzione musicale in Francia con la *Serva padrona* di Gennarantonio Federico, musicata

(1) Commedia in versi accompagnata dalla musica (fattura dello stesso poeta), dedicata a Don Alessandro d'Este; rappresentata a Venezia nel 1597.

(2) *Rivoluzioni del teatro musicale*, ecc. Venezia, 1785, tomo III, p. 143.

(3) L. DA PONTE, *Memorie*. Nuova York, 1830, vol. I, p. 50.

dal Pergolesi, ed ebbe veri capolavori quali il *Socrate immaginario* e la *Pietra simpatica* di Giambattista Lorenzi (1).

Ma è pur vero che, all'infuori di questa produzione, essenzialmente in dialetto napoletano, anche non dimenticando qualche buona cosa, ma breve e isolata, del Gigli, del Metastasio, del Goldoni, del Calzabigi, non era sorto ancora un poeta di melodrammi buffi che scrivesse nella lingua generale d'Italia con qualche originalità. E questo poeta fu appunto il Casti, che, seguendo l'indirizzo satirico ormai preso dall'opera buffa napoletana, anche perchè l'indole sua si adattava a meraviglia alla satira, ebbe il merito di dare un'impronta nuova ai melodrammi giocosi in lingua italiana. Ed egli ebbe lode, per ciò, da persone coltissime che non gli perdonavano i difetti degli altri lavori. Il Foscolo (2), che ne critica acerbamente le Novelle e i Poemi, lo dice « scrittore felice d'opere buffe; non so che il suo *Re Teodoro*, desunto dal *Candide* di Voltaire, sia stato mai pareggiato ». Anche (3): « La sua conversazione ordinaria somigliava ai dialoghi delle sue opere buffe. Poche ne scrisse, ma sono le sole che piacciono anche senza accompagnamento di musica. — Il *Re Teodoro* è un'eccellente composizione ». — E l'abate Andres (4): « Apostolo Zeno cominciò a porre in credito e a procacciare fama universale all'opera seria italiana; Metastasio la innalzò al maggior grado di grandezza... l'abate Casti è quegli che ha introdotto il buon gusto e un nuovo genere di stile nelle opere buffe, e il suo *Teodoro in Venezia*, nonchè diverse altre di lui opere, hanno reso stimabile questo genere di poesia che fin'ora non meritava la minima considerazione ».

Vivente il Casti, due soli melodrammi, il *Re Teodoro* e la *Grotta di Trofonio*, furono pubblicati, ma il poeta avea più volte pensato di fare un'edizione delle opere sue. In una lettera del 20 luglio 1796 (5), trasmette da Vienna delle proposte che intendeva fare a un editore francese per la completa pubblicazione de' suoi lavori, nella speranza

(1) M. SCHERILLO, *Storia letteraria dell'Opera buffa napoletana dalle origini al principio del secolo XIX*. Napoli, 1883, p. 266.

(2) *Prose letterarie*, vol. IV, p. 54 e segg.

(3) *Saggi di critica* del Foscolo, vol. I, p. 137 e segg.

(4) Lettera dell'abate Andres sulla letteratura di Vienna, ecc. Vienna, 1795, p. 187.

(5) Lettera inedita.

di ottenerne un corrispettivo alla pensione che avrebbe perduto a Vienna, dove era già scosso il suo credito. In essa lettera i melodrammi sono così indicati: « Dieci o dodici drammi eroicomici di genere affatto nuovo, ove trattandosi temi e soggetti seri, eroici, tragici, vi si trappongono dei tratti comici ove la circostanza della cosa o delle persone lo richiede, seguendo in ciò la natura stessa. Si è procurato inserirvi ciocchè di più spiccante può somministrare una fine critica del costume e una lunga esperienza e cognizione del mondo, con ragionato argomento, prefazioni e dissertazioni analoghe al genere del dramma..... (1). Di tutto ciò due soli drammi sono noti al pubblico ». Questa edizione avrebbe compresi 12 volumi: abortì. Dall'Italia (2), poco tempo dopo, il poeta trattò per una nuova, in 15 volumi, da effettuarsi per sottoscrizioni: neppur questa ebbe esito. D'una terza edizione in 3 volumi, era già stampato il primo a Parigi, quando fu troncata per la ribalderia di certo inglese Griffiths, che rubò diecimila lire sborsate a quell'intento da un mecenate del Casti, il signor Hervas. La prima edizione che fu fatta dei melodrammi del Casti sembra dunque: quella di *Filadelfia* (1803) che ne contiene due: *La Grotta di Trofonio* e il *Re Teodoro*. Cinque melodrammi: *Il Re Teodoro in Venezia* — *La Grotta di Trofonio* — *Prima la musica e poi le parole* — il *Catilina* — il *Cublai*, uscirono poi insieme, nell'edizione del 1821, nel Tomo VI delle *Opere Varie* di G. B. Casti, colla data di Parigi (ma Pisa). Nella « Raccolta de' poeti Classici ital. ant. e mod. », vol. XXXIII, con la data di Milano, 1824, furono ristampati i primi tre melodrammi con una prefazioncella all'*Antro di Trofonio* che manca nella edizione del 1821.

La « Raccolta de' drammi giocosi del sec. XVIII », pubblicata dalla Società Tipografica de' Classici italiani, Milano, 1826, contiene gli stessi primi tre melodrammi, più uno nuovo: *I Dormienti*, ceduto dal patrizio milanese Don Giulio Beccaria che ne possedeva la copia

(1) Prima di esporre sulla scena in Vienna i suoi drammi, il Casti soleva pubblicarne gli argomenti distesamente nelle due lingue, italiana e tedesca, per comodo del pubblico (UGONI, *Della letteratura italiana nella seconda metà del secolo XVIII*. Milano, 1856, p. 180-81, in nota, vol. I).

(2) UGONI, op. cit., p. 128, in nota (2).

originale, dono dell'autore (1). Ma dalla lettera dell'abate Andres in nota del Brera (2), dall'Ugoni (3) e dal Mazzatinti (4), sappiamo esisterne altri: *Il Re Teodoro in Corsica*, *l'Orlando Furioso*, la *Rosmonda*, il *Bertoldo* e lo *Sposo burlato*. Questi però si trovano ancora inediti alla Biblioteca Nazionale di Parigi (5). Noi passeremo dunque in rivista i sei melodrammi editi finora.

*
* *

Abbiamo accennato alle circostanze che diedero vita al *Re Teodoro in Venezia*. Il Foscolo, ne' *Saggi di Critica* (6), dice: « Il soggetto è pigliato dal *Candido*, ma il Casti seppe accrescere la bizzarria de' tratti originali introducendovi cose copiate dalla stessa natura, cioè da un monarca contemporaneo, più notevole per Donchisciottismo che per potenza, il carattere del quale, secondo il solito, egli aveva studiato con l'intenzione di volgerlo in burla quando gliene fosse venuta buona occasione ». Si allude a Gustavo III di Svezia. È noto che il soggetto del melodramma e l'idea della satira furono ispirati al poeta da Giuseppe II (7) che, amico di Caterina II (8), per ragione politica era avverso al re di Svezia. Le finanze del quale non bastavano ai disegni e un'apparenza di sfarzo mal mascherava le strettezze di danaro. Certo si è che il Casti non poteva togliere l'argomento da

(1) Non mi venne fatto, per quanto ne ricercassi, di trovare l'edizione delle *Poesie lirico-drammatiche di G. Casti*, nuova completa edizione edita dal Rosini in Pisa con la data di Londra, 1829, citata dall'Ugoni.

(2) Op. cit., p. 187.

(3) Op. cit., p. 178 e segg.

(4) *Indici e Cataloghi dei Mss. italiani delle biblioteche di Francia*, vol. I. — *Inventario dei Mss. italiani alla Nazionale di Parigi*.

(5) *L'Orlando furioso* è nel Cod. 1391 (sec. XVIII) insieme al *Cublai* ed i *Dormienti*, poi nel Cod. 1626 con la *Rosmonda*, il *Teodoro in Corsica* (copie), con lo *Sposo burlato*, operetta a 5 voci, e il *Bertoldo* (autografi).

(6) Vol. I, p. 137 e segg.

(7) *I secoli della letteratura italiana dopo il suo risorgimento*, ecc. Comment. di G. B. CORNICI. Torino, 1885, vol. VII, p. 62. Prefazione al *Teodoro* nella edizione di Parigi, 1821. UGONI, op. cit., p. 173.

(8) Caterina II, a mostrare la sua soddisfazione, regalò una superba pelliccia e 6000 rubli al poeta (Pref. al *Poema tartaro*. Londra, 1842).

scrittore più fratello suo per indole, com'è il Voltaire, specie nel *Candide*, un capolavoro nel genere satirico.

L'episodio in cui s'incontra il personaggio di Teodoro è al capitolo XXVI del romanzo (1). Candido e il suo servitore Martino, dopo mille venturose peregrinazioni, si trovano a mensa, a Venezia, insieme a sei sconosciuti, ed odono il servo di ognun di costoro dare al proprio padrone il titolo di Maestà. Meravigliato del fatto, Candido chiede spiegazioni: Si tratta di una mascherata? (si festeggiava il Carnovale). Allora i sei stranieri manifestano l'essere loro. Il primo si fa conoscere per Aemet III, già sultano, detronizzato dal nipote Mahamud; il secondo per Ivano, balzato dal trono di Russia; il terzo per Carlo Edoardo, già re d'Inghilterra; il quarto e il quinto per sovrani di Polonia spodestati; il sesto finalmente per Teodoro re di Corsica. Tutti son provveduti di danaro, meno Teodoro: onde ciascuno degli altri sovrani lo regala di venti zecchini e Candido di un diamante valutato due mila zecchini.

Voltaire allora era di moda: ciò per l'opportunità della fonte; del resto, la figura di Teodoro, barone di Neuhof, venturiero passato per mille eventi fortunosi, re dei Corsi da burla, carico di debiti, si prestava da se stesso alla satira, anche senza il soccorso del personaggio di Gustavo III che nell'azione è adombrato.

L'intreccio del melodramma, steso in due atti, si basa su tre personaggi principali: Il Re, il mercante Sandrino e Lisetta, la figlia dell'albergatore Taddeo. Gli altri, Aemet, il sultano deposto, Belisa, sorella di Teodoro, Gafforio, suo ministro, nascosto sotto il nome di Garbolino (2), completano il quadro e ne avvivano le mosse. Teodoro è a Venezia, alle strette di denaro e sta celato per timore de' Genovesi che han messa una taglia sul suo capo. Si innamora di Lisetta, la figlia dell'albergatore presso cui alloggia. Taddeo vuol costringerlo a pagare. Gafforio cerca di girare l'ostacolo facendo comprendere all'oste che il suo padrone è proprio un re, e che desidera sua figlia in isposa. Taddeo, ignorante, preso dalla vanità, non chiede più il

(1) VOLTAIRE, *Le Candide*. Petite collection Guillaume. Paris, 1892, p. 172 e segg.

(2) Sotto il nome di Gafforio è celato il barone di Riperda, già ministro in Spagna, amico di Teodoro, quegli che gli fece ottenere dal bey di Tunisi danaro e munizioni per far contro ai Genovesi.

conto. Intanto Acmet III, che ha stanza nello stesso albergo, s'innamora alla sua volta di Belisa, sorella di Teodoro, caposcarico che lo vuol ridurre alle gentilezze europee. Lisetta poi ha un amante, Sandrino, e s'acconcia, da prima, di malavoglia a' desiderî del padre che sogna per sua figlia la corona. Poi, caduta in equivoco, credendo Sandrino preso di Belisa, per vendetta piega a Teodoro e respinge l'amante. Sandrino, che aveva in mano una cambiale di Teodoro, non potendo comprendere la ragione dell'abbandono, a sua volta si vendica, facendo carcerare dal fante della Repubblica il sedicente re dei Corsi.

La comicità del melodramma è sviluppata su tre lati differenti. Nel personaggio di Teodoro, il burlesco sta nel succedersi degli avvenimenti che lo portano finalmente in prigione; è innamorato di Lisetta, ma essa è pure per lui una tavola di salvezza che gli si presenta a stornare pel momento l'obbligo di saldare il conto all'albergo. Nel tipo di Acmet, il comico sta nel grottesco; egli, avvezzo al comando assoluto, all'altezzosità orientale, è menato come un fantoccio da Belisa che gli insegna le urbanità in uso fra la gente civile, ed egli, volendo piacere, impacciato, ridicolmente si piega. La figura di Taddeo spicca ridicola per la minchioneria: trappolato da Gafforio che gli fa vedere lucciole per lanterne, si lascia prendere all'amo dalla vanità, si lascia tassare per la sua nomina a generale, e resta così abbagliato da perdere perfino l'interesse ai propri affari.

Perciò, intanto, il buffo del melodramma è senza dubbio ben piantato, su tre caratteri, comici ciascuno in differente maniera, ed il brio trova da espandersi largamente. La condotta poi del lavoro è buona e gli episodi s'intrecciano con molta naturalezza. Il primo atto prepara bene tutto l'intrigo che avrà per scioglimento la rovina di Teodoro. Alla scena 2^a dell'atto I, Gafforio propone a Teodoro di vendere lo splendido mantello che porta, per procurarsi un po' di danaro. Il Re risponde:

Dunque t'ôr mi vorresti
 Del mio regio splendor l'unico avanzo,
 Che in mirare talor sul dosso mio
 Mi risovvengo ancor che Re son io?

allusione questa all'ostentato sfarzo del re di Svezia. La scena 4^a dell'atto stesso fra Lisetta, Sandrino e un coro di donzelle è di carattere anacreontico e ricorda le Liriche pubblicate dal poeta nel

1769, nelle quali è già una tendenza melodrammatica, specie nelle Cantate. Acmet e Teodoro, questi e Belisa non sono messi alla presenza l'uno dell'altro, che all'ultima scena dell'atto I, e il riconoscimento che succede innanzi a tutti gli altri personaggi è comichissimo pei contrasti, perchè il Re ed il Sultano vorrebbero rimanere incogniti, e dà origine al famoso settimino che la musica di Paisiello rese immortale.

Il secondo atto svolge le conseguenze dei riconoscimenti, cioè il patto di discretezza fra Teodoro e Belisa, il trattato d'alleanza del re dei Corsi con Acmet, e lo scioglimento dell'intrigo, cioè l'arresto di Teodoro. Alla scena 12^a dell'atto II Teodoro racconta a Gafforio una terribile visione del *Debito*, avuta in sogno. Un episodio consimile lo vedremo riprodotto nel *Catilina*, alla scena 7^a dell'atto II, in cui l'eroe vede in sogno la Patria sanguinante che gli rinfaccia i delitti. Alla scena 17^a dell'atto II è una bottata all'opera in musica e ai castrati, allora in gran voga. Belisa chiede ad Acmet se gli è piaciuto il melodramma udito al Teatro di Venezia.

ACM.	Follie!
LIS.	Come?
TADD.	Perchè, signor?
ACM.	Ove si vide e quando Alcun morir cantando?
TADD.	E quel vocin di Cesare?
ACM.	Pieno di tali eroi Fu il mio serraglio ancor.
BEL.	Gusto non è fra voi!
ACM.	Lo strano e inverosimile Di vostro gusto è ognor!

È brusco il passaggio dalla scena 18^a dell'atto II alla scena ultima. Nella prima Teodoro, attorniato dagli amici, è arrestato da Messer Grande nell'atrio della locanda di Taddeo; nella seconda si trova d'un subito in prigione, dove gli amici vengono a visitarlo. Lo stacco sarebbe stato naturale a cangiamento d'atto o con scena intermedia, ma sviluppato com'è il melodramma, tre atti od altre aggiunte sarebbero stati di troppo, e il poeta accettò il difetto per non illanguidire l'interesse. Nell'ultima scena Acmet dice a Teodoro:

Farem la colletta
Pel principe Corso
E a darti soccorso
Contribuirò.

allusione ad aiuti sollecitati da Gustavo di Svezia presso la Porta Ottomana per far contro la Russia.

Il *Re Teodoro* fu rappresentato nel 1784 a Vienna, d'onde comparve poi sulle prime scene d'Europa; tradotto in francese da Dubuisson, fu dato per tre mesi al Teatro di Versailles: la regina ne andava pazza. Lo stesso Casti (1) dice a proposito del suo lavoro: « La musica riuscì meravigliosa e l'esecuzione non poteva desiderarsi meglio. S. M. in gradimento, ed in riflesso ancora alle *Novelle* e al *Poema (Tartaro)* (2) che io Le aveva presentato, mi onorò di una bella scatola e 100 sovrani ». Il Da Ponte (3) dice il melodramma: « nè caldo, nè interessante, nè comico, nè teatrale.... Piacque moltissimo. Poteva essere diversamente? I cantanti erano tutti eccellentissimi, la decorazione superba.... ». Oltre alle rivalità inevitabili fra poeti colleghi, si spiegano ancor meglio le bizze del Da Ponte, perchè il suo *Ricco d'un giorno* con musica di Salieri, che doveasi dare allora, fu lasciato in asso pel *Teodoro*. Ingiusto è pure il giudizio del famoso venturiero Casanova de Seingalt (4), che alludendo a questo melodramma scrive: « Il tuono è pieno di sconvenienza, non avvi che uscite ingiuriose contro Venezia fabbricate su grosse menzogne ». Nondimeno vedemmo il Foscolo chiamar questa: « un'eccellente composizione », e certo, dato il genere, se non è cosa perfetta, è tuttavia delle meglio riuscite.

Il *Re Teodoro in Venesia* ha un fratello: Il *Re Teodoro in Corsica*, posteriore di composizione, ma d'intenzione antefatto. Scrive il poeta stesso in una sua lettera (5): « A Napoli, ove passerò la maggior parte del futuro inverno (1787), penso di far porre in musica da Paisiello la seconda, o per meglio dire, la prima parte del *Teodoro* che vado componendo a tempi rotti, col titolo di *Teodoro in Corsica*, soggetto che mi lusingo dovrà riescire molto più interessante del primo..... ». Secondo quello che ne riferisce l'Ugoni (6), questo

(1) Lettera citata inedita a Don Paolo Greppi, 28 aprile 1786.

(2) Il poema che poi fece allontanare da Vienna il poeta nel 1787.

(3) Op. cit., vol. I, p. 53.

(4) *Mémoires de Jacques Casanova de Seingalt*. Edizione originale, tomo VI. Bruxelles, 1860, p. 377.

(5) Lettera inedita a Don Paolo Greppi, in data da Vienna 20 aprile 1786.

(6) Op. cit., p. 178.

libretto, come dissi, ancora inedito, svolge gl'intrighi che Teodoro, sempre secondato da Gafforio, mette in opera per farsi eleggere re dei Corsi, e la sua cacciata dall'isola provocata dalla vendetta di un tal Giafferio, cui Teodoro aveva tolta la fidanzata. Non sembra però che questo melodramma sia stato musicato da Paisiello secondo le intenzioni del poeta.

*
* *

Nella lettera già citata del 28 aprile 1786, diretta al conte Greppi, dopo gli accenni al *Teodoro*, si legge: « Pareva molto difficile e forse impossibile d'eguagliare un sì superbo spettacolo, e sì perfetto in quasi tutte le sue parti, quando la stessa M. S. mi fece proporre dal conte di Rosemberg di fare un'altra operetta per la villeggiatura di Luxembourg. Io composi la *Grotta di Trofonio* che fu messa in musica da Salieri (1). E questa seconda opera è sibbene riuscita che non solamente ha potuto reggere al paragone del *Teodoro*, ma presso molti ha ottenuto persino la preferenza ».

Infatti la *Grotta di Trofonio* fu rappresentata nel 1786 con musica di Salieri al teatro di Corte in Vienna (2). Da alcuno è detto che con questo melodramma il poeta intende dileggiare i pretesi filosofi (3); e il Perosa (4) osserva: « vuoi che intendesse mordere la vana ed ipocrita filosofia di alcuni; ma a nostro avviso, il viluppo degli incidenti inutilmente moltiplicativi e la strana macchina per la quale s'intreccia e si scioglie il nodo, qual'è il portentoso antro di quel mago, nascondono troppo il finale intendimento ».

Pure il poeta, nel « Memoriale dato per celia da N** in occasione della vacanza del vescovato di Vienna », dice esplicitamente, numerando i suoi meriti:

(1) A. Salieri, nato a Legnano nel 1750, morto a Vienna nel 1825.

(2) Anche Paisiello musicò una *Grotta di Trofonio* rappresentata a Napoli nel Teatro dei Fiorentini nel 1785. Ma il libretto di questa è opera di Giuseppe Palomba, che però dichiara, in una prefazione, di essersi servito, come modello, del dramma omonimo del Casti.

(3) *I secoli della letteratura italiana dopo il suo risorgimento*, ecc. Comment. di G. B. CORNANI. Torino, 1855, vol. VII, p. 62.

(4) L. ab. PEROSA, *Dell'origine del melodramma in Italia*. Venezia, 1864, p. 43.

Poscia l'opera ho composta
 Della Grotta di Trofonio
 Che composi a bella posta
 Per deridere il Demonio
 Ed i magici esorcismi
 Di stregoni e ciurmatori
 Ed i finti parossismi
 D'energumeni impostori

e infatti l'Ugoni (1), parlando di questo libretto, così si esprime:
 « Nella *Grotta di Trofonio*..... vien derisa la paura degli ossessi e delle fattucchiere, pregiudizio non affatto sradicato, massime in Venezia, allorchè l'autore scriveva questo dramma ». — Diamo ora una occhiata al lavoro.

Piastrone, filosofo da strapazzo, ha due figlie, Eufelia e Dori; la prima, tutta data allo studio, la seconda di temperamento allegro e leggiadro. Dori ha due pretendenti: don Gasperone, il legittimo, giovane sciocco e idiota; Artemidoro, che cerca di vogare sul remo a don Gasperone, fingendosi innamorato di Eufelia e mostrandosi serio e studioso contro l'umor suo, per avere il destro di avvicinare Dori. Nell'azione poi si frappongono Rubinetta, locandiera italiana, antica amante tradita di Artemidoro, e madama Bartolina, danzatrice, tradita amante di don Gasperone. I due pretendenti mettono a tumulto la casa di Piastrone: Rubinetta e Bartolina cercano sventare i loro disegni e il mago Trofonio si diverte a far entrare nella sua grotta incantata, che cangia il temperamento degli uomini, Dori, Eufelia, Artemidoro e Gasperone. A vicenda i serî diventano scapati e viceversa, cosicchè fra le gelosie e gl'incomprensibili mutamenti lo scompiglio è generale. Finalmente lo stesso Trofonio, sedotto da madama Bartolina che promette sposarlo purchè don Gasperone sia costretto a lasciar Dori, suscita un equivoco in casa di don Piastrone, prendendo l'aspetto di lui ed ordinando che Dori sia di Artemidoro ed Eufelia di don Gasperone. Don Piastrone, al nuovo gioco, perde affatto la testa: tutti l'hanno contro di lui; egli ricorre al mago per consiglio, e costui gli ordina appunto di metter le cose secondo il desiderio di Bartolina, gli ordina di sposare Rubinetta, e cangia la grotta in un palazzo incantato dove tutti vanno a festeggiare.

(1) Op. cit., vol. I, p. 172.

Questo in due atti. Nel primo e secondo è sviluppato il portento della grotta (1); nel secondo specialmente, l'equivoco fatto sorgere da Trofonio cangiatosi in don Piastrone. Ma l'azione, che si trascina in grazia di un *deus ex machina*, dà luogo alcune volte alla ripetizione forzata di certi momenti, il che produce monotonia; altre volte, per ottenere con lo stesso mezzo il vario, ad irregolarità. Nella grotta entrano prima i due uomini (atto I), quindi le donne (atto II), e i risultati essendo consimili, nè avanzando mai, del resto, l'azione d'un passo, la simmetria delle scene appare difettosa. Indi, se l'incanto della grotta poteva agire su don Gasperone, su Eufelia, su Dori, per Artemidoro non si spiega. Alla scena 9ª (atto I) egli esce dall'antro d'umore allegro; ma l'indole sua non era mai stata seria; si fingeva posato e studioso solo per poter avvicinare Dori.

Non è, come l'Ugoni (2) assevera appoggiandosi al giudizio che di questo melodramma dà il Da Ponte (3), che il secondo atto sia una ripetizione del primo, poichè è vero che il portento dell'antro si svolge in modo parallelo in tutti e due gli atti, ma lo sviluppo principale, come già dissi, l'ha nel second'atto l'equivoco fatto sorgere da Trofonio cangiato in don Piastrone. Ma confrontiamo la *Grotta* col *Re Teodoro*: in questo melodramma l'azione è comica perchè va svolgendosi il fatto, dal che più interesse risulta; in quello, l'azione per esser comica deve rimanere sempre stazionaria, quindi più fatica per tener desto l'interesse nel *Trofonio* che nel « *Teodoro* » e conseguenti imperfezioni.

Infatti, su che si appoggia il buffo del libretto? Sull'intrigo amoroso di don Gasperone e Artemidoro che non possono giungere mai alla meta dei loro desideri per varî intoppi, intrigo che è poi base all'intreccio del lavoro. E l'intento che il poeta si prefisse, quello di deridere le fattucchiere, non ha nel melodramma sviluppo satirico:

(1) Nella Prefazione all'*Antro di Trofonio* (« Raccolta di poeti classici italiani antichi e moderni », vol. XXXIII. Milano, 1824): « L'antro di Trofonio fu celebre per più secoli in Grecia; in esso le persone ammesse a interrogarne l'oracolo bevevano due sorta d'acqua, l'una delle quali cancellava dalla mente tutti i pensieri profani della passata vita, l'altra aveva virtù d'imprimere nella memoria tutto ciò che si era veduto nell'antro ».

(2) Op. cit., vol. I, p. 173.

(3) Op. cit., vol. I, p. 85.

non è messa in ridicolo la credenza nelle arti sovranaturali, mostrandone la falsità, anzi la potenza di queste arti serve, fra altro, a far contenti Artemidoro e Bartolina a dispetto di don Gasperone: è l'elemento fantastico adoperato a sciogliere il nodo dell'elemento reale, senz'altro. Può essere invece derisione delle fattucchiere, ad esempio, la scena 11ª (atto II) del *Socrate immaginario* di G. B. Lorenzi, nella quale Socrate (il pazzo Tammaro) interroga l'ombra di Cecilia, sua prima moglie morta, ed è donna Rosa, sua seconda moglie, camuffata da ombra, che, secondata da Ippolito, fidanzato della figlia di Tammaro, vestito da demonio, gli dà i responsi, e Tammaro ne resta ingannato. Questo può mostrare come alcuni si lascino prendere al laccio da ciarlatanerie, reputandole fatti soprannaturali; ma l'incanto della *Grotta di Trofonio* non è rappresentato come ciarlataneria e il melodramma del Casti entra semplicemente nella categoria delle fiabe (1).

E a proposito del *Socrate immaginario*, la *Grotta* ha con esso alcuni punti di contatto. La splendida satira ai filosofastri nei personaggi di Tammaro e di Mastro Antonio (Platone) è ombreggiata in Piastrone ed Eufelia; nel lavoro del Lorenzi, Ippolito, amante di Emilia, per poterla avvicinare, seconda le pazzie del padre di lei, Tammaro; così Artemidoro si finge serio e filosofo per ottener Dori. Nel Lorenzi poi, alla scena 11ª (atto II), già accennata, donna Rosa tenta co' finti incantesimi che hanno presa su Tammaro, di unire Ippolito ad Emilia, e Calandrino, servo di Socrate, a Cilla, figlia di Platone, contro le decisioni di Tammaro stesso. Nel lavoro del Casti, il mago Trofonio ordina a don Piastrone di dare Dori ad Artemidoro ed Eufelia a don Gasperone, mentre egli aveva deciso altrimenti. Nulla impedisce di credere che l'*Antro* sia stato ispirato in parte al *Socrate immaginario* pubblicato nel 1775.

(1) Una fiaba e non altro ritenne questo libretto anche F. D'Arcais. Egli scrive, a proposito del *Babagas* musicato dal maestro De Giosa: « Se il De Giosa avesse avuto l'aiuto di un librettista come un Casti, un Romani non mettiamo in dubbio che anch'egli avrebbe scritto un capolavoro. Abbiamo rammentato il Casti; due de' suoi libretti, il *Re Teodoro* e la *Grotta di Trofonio*, potrebbero, con qualche leggiera modificazione, servire ancora di testo a qualche opera buffa, soprattutto oggidì che sono ritornate di moda le fiabe » (*Rassegna musicale* di F. D'ARCAIS nella *Nuova Antologia*, 2ª serie, vol. XXXIII, 1882, fasc. IX, p. 160).

Ai difetti di questo melodramma, più innanzi rilevati, si aggiunga quello della condotta in generale irregolare; un affastellamento di scene alla fine del primo atto di poco buon effetto e una forma molto scorretta, senza confronto con quella degli altri melodrammi del nostro autore. Dice il Casanova de Seingalt (1) a proposito della *Grotta di Trofonio*: « L'abate Casti ha messo il suggello alla nessuna considerazione che pesa su di lui dopo la pubblicazione dell'*Antro di Trofonio*, opera nella quale egli spiega una bizzarra erudizione che lo coperse di un ridicolo infinito ». Ma questo poi è dir male per progetto, perchè altrimenti il Casanova avrebbe dovuto confessare che l'erudizione pretesa non è messa ad altro scopo che a porre in canzonatura i personaggi di Eufelia e Piastrone.

Ora questo libretto, preso come satira, è infelice, preso come lavoro melodrammatico è pieno di nèi ed è sostenuto in gran parte soltanto dal brio particolare ad alcuni episodi.

* * *

Il gusto depravato, la noncuranza del pubblico e i conseguenti abusi degli scrittori avevano fatto a poco a poco sempre più gravi i difetti del teatro musicale italiano, così da provocare il disgusto delle persone d'ingegno. E nel secolo decimottavo la scena era divenuta facile agone a poetastri di mestiere, asserviti a' maestri di musica che, padroni del campo (niuno curava le parole), si servivano di qualunque metrica corbelleria, spesso da loro stessi ispirata, per far delle note. Al concetto musicale non si abbadava, si cercava la frase, e questa fatta in modo da offrire certe risorse al virtuoso di trilli, appoggiature, cadenze onde la voce potesse aver modo a figurare. Scriveva il Metastasio nel 1765: « La musica non ha fatto risuonare il teatro che di codeste sue arie di bravura e con la fastidiosa inondazione di esse ne ha affrettata la decadenza, dopo aver però cagionata quella del dramma miseramente lacero, sfigurato e distrutto..... ».

Benedetto Marcello con la sua scrittura satirica: « *Il teatro alla moda* » (2) ben dipinge, fingendo consigliare, questa infelice condi-

(1) *Mémoires* (op. cit.), p. 377.

(2) Editò nel 1720 o 21.

zione di cose, questa corruttela dell'ambiente teatrale melodrammatico. Ma la sua sferza, così ben maneggiata, rimase pur tanto infruttuosa. Troppo era incancrenito il vizio, fatto consuetudine, quasi domma, e parecchi anni dovevano ancora passare prima che si pensasse ad una seria riforma.

Certo dei difetti doveva più risentirsi il dramma serio musicale che non il buffo. Quello si avvicina alla tragedia, deve suscitare nell'animo una forte passione, nobili sentimenti; ma il poeta sapeva che il pubblico non farebbe alcuno sforzo per commuoversi all'azione, che avrebbe badato piuttosto alle fiorettature, ai motivi, alla snodatura delle voci, cosicchè quand'egli tutt'al più aveva curati certi punti del libretto perchè riuscissero favorevoli agli effetti immaginati dal maestro, quando aveva scritti versi possibili a musicarsi, sapeva di aver fatta cosa sufficiente. Questo in generale, beninteso: non mancavano le buone eccezioni. Nel dramma buffo invece, il poeta domina di più il maestro. Quando si tratta di ridere, il pubblico tien conto delle parole, esige comiche situazioni, un interesse nel fatto, poichè le note, di per se stesse, per quanto gaie, non sono stimolo al riso: una cosa noiosa, dilavata non suscita l'ilarità e non basta una musica buona, è d'uopo anche d'un melodramma che presenti qualche interesse (1). Il libretto buffo doveva trovarsi poi in migliori condi-

(1) L'osservazione è fatta anche dal SETTEMBRINI nella sua *Letteratura italiana* (vol. III, p. 141). Ma egli nega che il melodramma buffo possa essere « nella lingua generale d'Italia », ed aggiunge: « L'opera buffa non poteva essere che in un dialetto, e fu napoletana e il Casti, che in questa lingua generale e sbiadita scrisse tre melodrammi (*l'Antro di Trofonio*, *il Re Teodoro* e *la Congiura di Catilina*) piacque perchè facile e festivo, ma non ha quella forza comica, quella piacevolezza spontanea, quei sali e quei motti che zampillano soltanto dal dialetto ». — Non è dubbio, ed avemmo occasione di dirlo più innanzi, che nei poeti di melodrammi dialettali napoletani l'opera buffa ha avuto splendida vita; ma, in primo luogo, i loro frizzi non possono essere compresi addentro e gustati veramente altro che dal popolo che parla quel determinato dialetto, quindi le loro opere non possono essere d'indole generale; in secondo luogo la lingua letteraria sarà sbiadita solo quando il poeta non sappia adoperarla con snellezza e con brio; ma, per citarne una, la scena dell'orazione (ultima, atto I) nel *Catilina* del Casti, ed altre moltissime dello stesso autore, hanno, a mio vedere, tanta forza comica e piacevolezza spontanea quanta ne troviamo, ad es., nelle più belle scene del *Socrate immaginario* e della *Pietra simpatica* di Giambattista Lorenzi, con questo di più, che tutti le possono comprendere e gustare.

zioni del serio, anche perchè certe imperfezioni canoniche si potevano spesso mascherare sotto la veste della comicità.

In parte per questa sua maggiore indipendenza dalla musica e giovandosi del suo carattere in generale satirico, il melodramma buffo, anch'egli, prese a mettere in canzonatura i difetti del fratello: il melodramma serio. Quindi la *Dirindina* del Gigli musicata dal Martini, l'*Opera seria* del Calzabigi, l'*Impresario e la Cantante*, intermezzi alla *Didone abbandonata* del Metastasio (che è dubbio se siano o no fattura dello stesso Metastasio), l'*Impresario di teatro* di Tommaso Mariani napoletano, rappresentato al teatro Nuovo di Napoli nel carnevale del 1730, con musica nel second'atto di Giovanni dell'Anno ed altri molti, che diedero certamente al Casti parecchie idee per comporre il suo: *Prima la musica e poi le parole*.

Questo melodramma, pieno di brio e di comicità, fu rappresentato nel carnevale dell'anno 1786 nel teatrino dell'imperiale villa di Schönbrunn, con musica di Salieri. In una lettera del 24 gennaio 1786, il poeta scrive al conte Greppi (1): « È qui, come sapete, l'arciduchessa Cristina col duca Alberto. Sua Maestà pensa darle una festa a Schönbrunn ed ha incaricato me di fare uno spettacolo di un'ora. Io già l'ho fatto e la musica sta sul punto di essere ancor essa terminata. E spero che dovrà riuscire una cosa graziosa sì per le parole che per la musica e per l'eccellenza degli attori e cantanti. La compagnia sarà composta di una trentina di coppie e dopo ciò mi lusingo che si darà anche in città..... ». Il maresciallo principe di Ligne (2) narra che fu lo stesso Giuseppe II a provocare il soggetto del melodramma, avendo incaricato prima Salieri di comporre la musica e poi il Casti di adattarvi su le parole.

L'azione del libretto, in un solo atto, si svolge fra quattro personaggi: il poeta, il maestro e due virtuose, una nel genere serio, l'altra nel buffo. Il maestro pretende che il poeta gli metta insieme un libretto su musica che ha già servito ad altro melodramma: il libretto sia poi serio e buffo, nello stesso tempo dovendo accontentare le due cantanti. Queste si mostrano sprezzanti, sciocche, presuntuose, ma poeta e maestro debbono tutto tollerare per amor del

(1) Lett. ined.

(2) *Mémoires du maréchal prince de Ligne*.

conte Opizio (nome sotto cui è adombrato l'imperatore), il quale desidera che il lavoro sia fatto in quattro giorni, e del principe protettor della buffa, che promette, purch'essa abbia una parte, cento zecchini. Il poeta s'innamora dell'attrice buffa ed essa gli dà speranze. Ciascuna delle due donne vuole la supremazia sull'altra, altercano fra di loro; provando la loro parte, la cantano contemporaneamente facendo a chi grida di più, per dispetto. Infine son messe d'accordo, e l'atto finisce esaltando le note sulle parole, ed affermando che se la musica è già fatta e il libretto non si conta, è facilissima cosa comporre un'opera in quattro giorni (1).

Una scena piena di vivezza è la seconda. Donna Leonora va a farsi vedere da maestro e poeta. Essa tratta:

. il gran serio,
Il tragico sublime, exempligratia
Una parte d'Armida, d'Agrippina,
Di Poppea, d'Ipermestra, di Eponnina (2)

Di Eponnina! dicono maestro e poeta; ed Eleonora:

. Sì!

Maestro Nel *Giulio Sabino!*
ELEON. Appunto quella.
L'ho recitata in Cadice.
Poeta Guardate che accidente!
Maestro Ancora qui si è data ultimamente.
Poeta La parte di Sabino
L'ha fatta un gran cantor.
ELEON. Chi?
Maestro Canarino!

.

ELEON. Se quello
È lo stil che qui piace; io ve lo imlto
Sì ben che ognuno rimarrà stupito.

(1) Anche nell'*Impresario di teatro* del Mariani, cui accennammo più sopra, il maestro di cappella e il poeta stanno raffazzonando un'opera per la quale l'impresario ha scritturate due prime donne. Qui poi l'impresario stesso s'innamora della serva di una di esse, e vuole che anch'essa abbia parte nell'opera, e alle due prime donne fa lo spasimante uno zerbino, già amante promesso di un'altra, che viene a sorprenderlo vestita da uomo.

(2) Opere di questi nomi rappresentate in questo torno di tempo: *Armida*, di Salieri, 1771; di Anfossi, 1782; — *Agrippina*, di Giorgio Fed. Hendel, 1709; — *Ipermestra*, di Giacomelli, 1724; di Gluck, 1744; di Sarti, 1765; di Piccini, 1772; — *Eponnina*, di Sarti, 1777.

Ed invitata dal maestro canta alcuni squarci del *Giulio Sabino* costringendo — alla scena del sotterraneo in cui Sabino prima d'incamminarsi al supplizio abbraccia i figli e la consorte — i suoi due interlocutori a curvarsi sulla persona per secondarla, sostenendo la parte dei fanciulli, fino a che maestro e poeta, più non reggendo all'incomoda positura, cadono l'uno all'innanzi, l'altro all'indietro, con vivace effetto comico.

A proposito di questa scena scrive il Casti in una sua lettera del 20 aprile 1786: « La forza principale consisteva nella Storaci che a meraviglia imitava Marchesino, cantando delle arie che questo celebre musico cantò qui la scorsa estate con universale applauso e ammirazione nelle sei recite di *Giulio Sabino*, opera seria con musica di Sarti (1), che qui si dette espressamente per sentire Marchesino ».

Ecco quindi la ragione della scena. Il *Giulio Sabino* di Giuseppe Sarti fu rappresentato per la prima volta nel 1781 al teatro di S. Benedetto in Venezia; Marchesino è il « Canarino » di *Prima la musica e poi le parole*. Un episodio parallelo a questo è nella prima e seconda parte della *Cantante e l'Impresario* di Metastasio, nelle quali la prima donna eseguisce un'aria di prova, senza però che il suo interlocutore vi cooperi: canta invece egli, di rimando, squarci melodrammatici di sua fattura. Un altro episodio consimile è alla scena 6ª (atto II) dell'*Opera seria* di Ranieri Calzabigi, nella quale gli attori provano la lor parte dinanzi a maestro, poeta ed impresario.

Indovinata la scena 3ª fra Maestro e Poeta, una bottata alle incongruenze melodrammatiche dell'epoca. Il Maestro ha pronta la musica di un'aria, fatta già su altro libretto: il Poeta cerca fra i suoi versi qualche cosa da adattarvi convenientemente. Lo trova alla fine, ma mancano due versi per l'accordo completo con le note e ve li introduce:

Non ho il rimario addosso
Ma farò come posso.

(1) Non so quindi perchè il Casti faccia dire in questa scena al maestro, che si appresta ad accompagnare al piano il *Giulio Sabino*:

Giusto ho qui lo spartito, ed ecco qui
La prima cavatina di *Sabieri*

Mentre sta poi stillandosi per trovare una romanza adatta alla buffa, il Maestro sovrappone la musica al già fatto: rileva male la scrittura del Poeta e giunto a' due versi:

E questo costato
Traffigimi almen,

legge: castrato. Si arresta un poco, ma poi osserva:

Ah! si, si; *Giulio Sabino*
È un soprano, or mi sovvien!

Il Poeta va su tutte le furie, ma non c'è che dire; il Maestro ha già scritto così e così dev'essere. Egli si lamenta:

E poscia si dirà che fu il Poeta
Che fe' tal scioccheria!

E risponde il Maestro:

Nè la prima nè l'ultima saria!

Ciò ricorda la scena 3^a (atto II) dell'*Opera seria*; Delirio, il poeta, dà al primo musico i versi dell'aria sua perchè li legga. Anche qui occorrono gli strafalcioni; ad es., doveva dire il cantante:

E va in Scilla

dice invece: in Sicilia. Il poeta gli rileva l'errore ed egli aggiunge:

. Pretendo
Con sua pace che sarebbe
Meglio assai dire in *Sicilia*;
Lo potrebbe accomodar (1).

Alla scena 4^a (atto II) dello stesso melodramma il musicista Spiro appone la musica che ha già servito ad altre parole ai versi di Delirio.

Nella scena 5^a del libretto del Casti, Tonina, la buffa, adirata perchè il Maestro si fa attendere, butta all'aria una quantità di spartiti che trova sul pianoforte. Fra questi l'*Avaro*, che:

In Gratz a terra andò come uno straccio

(1) Questi passi servono a far rilevare l'ignoranza e la mancanza di buon gusto predominanti a quell'epoca nell'ambiente teatrale.

e forse si allude all'opera di Sarti rappresentata nel 1777; *La donna letterata*

. ch'esser deve
Una gran seccatura,

con cui sarebbe curioso che il Casti alludesse alle *Donne letterate* di Salieri, rappresentate nel 1770, in carnevale, al teatro di Corte di Vienna, mentre è musicato dallo stesso Salieri: *Prima la musica e poi le parole*.

Con molto garbo son poi messi in contrasto fra di loro, all'ultima scena del melodramma, i due tipi, serio e buffo, delle due cantanti, l'una aristocraticamente sdegnosa, l'altra, superba anch'essa de' suoi mezzi, ma di matto temperamento; e quando esse cantano contemporaneamente cercando di soverchiarsi, il comico è indovinato, ed è offerto, fra altro, modo ad un buon contrappuntista di porre l'una sotto l'altra due melodie differenti e di diverso carattere.

Il Da Ponte dice che il melodramma è una satira che mira a lui e scrive (1): « Si pensò di fare una galante satiretta dell'attuale poeta teatrale, e si può ben credere che il signor Casti non fu sì galante con me come lo fu Apelle con Antigono... Parlava tra l'altro de' miei amori con le donne teatrali... ». Infatti nel *Prima la musica e poi le parole* il Poeta mostra d'aver un debole per Tonina, la virtuosa nel buffo. E il Da Ponte giudica il lavoro: « un vero pasticcio, senza condotta, senza caratteri », mentre l'intreccio ne è semplicissimo, e il complesso, se non originale, pieno di vivezza satirica e di comicità.

(Continua).

L. PISTORELLI.

(1) *Memorie*, op. cit., vol. I, p. 72.

« L'art de la fugue », de Jean Séb. Bach.

Comme bien des œuvres de S. Bach, sa dernière, « L'art de la fugue », est encore presque inconnue. Mon but n'est point de parler des grandes difficultés qui s'opposaient au rétablissement du texte authentique de cette œuvre merveilleuse (1); j'ai plutôt l'intention d'appeler l'attention de mes lecteurs sur l'œuvre même, dans laquelle Bach développe toute sa science, son imagination admirable, toutes les vastes ressources de son habileté en toutes sortes de contrepoints et la fantaisie d'un génie incomparable.

L'œuvre, telle qu'elle est donnée dans le 25^{ème} volume de la Société-Bach, contient 15 Fugues et 4 Canons sur le même thème. Il y a encore une dernière fugue à 3 sujets, qui assurément n'appartient pas à cette œuvre. Pas un des trois sujets ne ressemble au thème des fugues précédentes (2); nous pouvons la mettre à part.

De même nous ne parlerons point du « Contrapunctus » 14 (3), qui, à partir de sa sixième mesure, est une exacte reproduction du « Contrapunctus » 10, de la 27^{ème} mesure jusqu'à la fin de cette fugue.

(1) Le lecteur, qui voudrait s'en rendre compte, est prié de lire la préface du 25^{ème} volume de l'édition complète des œuvres de Bach par la « Bach-Gesellschaft » à Leipzig.

(2) Cette fugue n'a pas été finie, la mort ayant surpris l'auteur, comme nous l'apprend une remarque de son fils aîné Ph. E. Bach. Le troisième sujet commence par les notes suivantes; elles sont nommées en Allemagne:



Dans les 6 dernières mesures du fragment, les 3 thèmes de la fugue sont combinés.

(3) Bach désigne de cette manière 14 fugues de l'œuvre; les deux dernières portent le titre « Fugues à deux Clavecins ».

Restent, en somme, 14 fugues, que nous classons d'après leurs différentes espèces :

1. Contrapunctus 1 et 2 avec le thème en mouvement droit (rectus).
2. Contrapunctus 3 et 4; le thème est donné en mouvement contraire (inversus).
3. Contrapunctus 5; le thème est en mouvement contraire et droit (inversus et rectus).
4. Contrapunctus 6; le thème en mouvement droit et contraire (rectus et inversus) en notes de deux différentes valeurs (per augmentationem et diminutionem).
5. Contrapunctus 7; le thème en mouvement droit et contraire en notes de trois différentes valeurs.
6. Contrapunctus 8. Fugue à deux thèmes à 3 parties.
7. Contrapunctus 9. Fugue à deux thèmes *alla duodecima* à quatre parties.
8. Contrapunctus 10. Fugue à deux thèmes *alla decima* à quatre parties; le second thème est pris du Contrapunctus 5.
9. Contrapunctus 11. Fugue à deux thèmes à quatre parties; le second thème est le premier sujet de la fugue (Contrapunctus 8) à 3 parties en mouvement contraire.
10. Contrapunctus 12. Fugue de miroir (1) à 4 parties.
11. Contrapunctus 13. Fugue de miroir à 3 parties.
12. Deux fugues à 4 parties pour deux Clavecins.

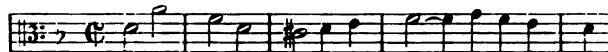
Nous n'avons pas besoin de déclarer que les pièces qui se trouvent réunies dans « L'art de la fugue » sont des morceaux caractéristiques, pleins de sentiment, d'originalité et de cette grandeur majestueuse qui est le cachet du génie de Bach. Les fugues comme les canons — à l'exception des deux dernières fugues à deux Clavecins — sont écrites pour des parties imaginaires, mais on pourrait les jouer au Piano sans trop de difficulté.

Examinons d'abord les fugues; nous parlerons des canons plus tard.

(1) Nous expliquerons plus tard l'expression « fugue à miroir », en analysant les deux fugues 12 et 13.

Le Contrapunctus 1

nous montre une fugue simple sur le thème :



L'alto commence; les entrées des autres parties suivent immédiatement. Le soprano donne la réponse, mesure 5,



la basse donne le thème, mesure 9, le ténor la réponse, mesure 13. Le commencement de la mesure 17 finit le premier groupe des entrées des parties en *ré mineur*. Ici suit un divertissement court de 6 mesures. L'alto commence de nouveau le thème, mesure 23; après une modulation de deux mesures le soprano donne la réponse en *la mineur*, mesure 28-33. La basse entre avec le thème, avant que le soprano ait fini dans la mesure 32. Le ténor finit le second groupe en donnant la réponse, mesure 40-44. Trois autres entrées de parties, interrompues par des divertissements plus ou moins longs, se trouvent, mesure 49 soprano, mesure 56 basse et ténor tout à la fin de la fugue, mesure 74, le contrapunctus finissant avec la dernière mesure 78.

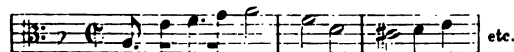
Le Contrapunctus 2

montre le même thème, variant le rythme de la dernière mesure.



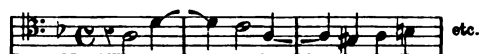
Ce rythme reste constamment à travers toute la fugue, pour les contrepoints divers qui accompagnent le thème. Les premières entrées se suivent, la basse commençant, ténor répondant, mesure 5; alto, mesure 9, soprano répondant, mesure 13.

Le second groupe commence mesure 23 avec l'entrée (un peu voilée) de l'alto :



Le soprano suit mesure 26, la basse mesure 31, le ténor mesure 38.

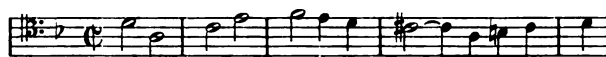
Les autres entrées de parties se trouvent: soprano, mesure 45, alto, 49, basse, 53, la basse encore une fois, mesure 61, ténor, mesure 69, donnant les premières notes de la réponse en syncopes :



La dernière entrée est en soprano, mesure 79 : la fugue finit mesure 84.

Le Contrapunctus 3

commence en ténor, le thème en mouvement contraire :



la réponse de l'alto entre mesure 5. Le contrepoint du ténor, accompagnant cette réponse, revient à chaque entrée du thème ou de la réponse à travers toute la fugue, quelquefois un peu changé et varié selon les circonstances; c'est un contrepoint « constant ». Les autres entrées du premier groupe sont en soprano, thème, mesure 9, la basse, répondant, mesure 15.

Le second groupe des entrées de parties commence en soprano mesure 23, le thème est varié de la manière suivante :



Les croches intercalées entre les notes essentielles, *la, ré, fa, la, si-bémol* et le rythme syncopé déguisent un peu le thème; à la réponse du ténor, mesure 29, le contrepoint constant est aussi un peu varié. Après un divertissement plus étendu, c'est de nouveau le soprano qui saisit le thème dans sa forme, originale, sans les croches intercalées, mesure 43, en rythme droit; la basse donne la réponse de la même manière, mesure 51. L'alto nous représente, mesure 55, le thème varié en rythme droit :



Le soprano donne la réponse de la même manière, mesure 58. Le

thème reparait pour la dernière fois, mesure 63, dans le ténor sans les croches, égal à l'entrée de l'alto, mesure 5. Six mesures, dont quatre forment une pédale, terminent la fugue, mesure 72.

Le Contrapunctus 4

a une plus vaste étendue que les fugues précédentes, et il nous montre des complications contrepointistiques plus intéressantes. Le soprano commence, donnant le thème en mouvement contraire, mais autrement que le contrapunctus 3.



L'alto donne la réponse, mesure 5 ; le soprano accompagne avec un contrepoint qui reparait à l'entrée du thème en ténor, mesure 11, et de la réponse de la basse, mesure 15. Le divertissement, commençant mesure 19, nous montre dans le soprano un motif, imité dans l'alto, qui reparait dans quelques autres divertissements de la fugue.

Le second groupe des entrées commence en soprano, mesure 27, l'alto répond, mesure 31, le ténor saisit le thème, mesure 35, la basse donne la réponse, mesure 39. Le divertissement suivant, mesure 43, ressemble beaucoup au premier divertissement, donnant les parties à l'inverse.

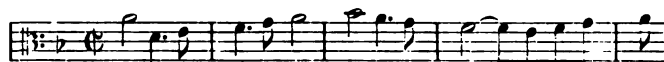
Le troisième groupe commence, mesure 61, la basse saisissant le thème, le ténor répond, mesure 65 ; l'alto donne le thème, mesure 73, le soprano la réponse, mesure 77. Un très long divertissement suivant nous montre dans ses quatre mesures finales, 102-105, les mesures 53-56 du second divertissement, les parties renversées en contrepoint quadruple.

Pour la première fois nous voyons, mesure 107, le thème dans une stretta très serrée, le ténor commençant, la basse imitant en notes syncopées après un soupir. Les mesures 111-114 nous montrent une autre stretta, le soprano commençant cette fois en notes syncopées en même temps que l'alto en rythme droit ; l'accompagnement du ténor et de la basse ressemble à l'accompagnement du soprano et alto dans les mesures 107, etc. Cette stretta forme le quatrième groupe.

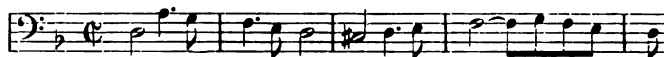
Après un long divertissement, mesures 115-129, le ténor reprend le thème, l'alto donne la réponse, mesure 133, et finit celle-ci dans l'avant-dernière mesure de la fugue.

Le Contrapunctus 5

est une fugue contraire (« Gegenfuge » en allemand), c'est-à-dire qu'elle nous donne alternativement le thème, *per moto contrario*, la réponse, *per moto retto*, de la manière suivante. L'alto commence :



La basse donne la réponse, entrant déjà mesure 4 :



Le ténor donne le thème, comme la basse, *per moto retto*, mesure 10; le soprano répond, mesure 17, *per moto contrario*. Le ténor entre de nouveau, avec le thème à la dominante, *per moto retto*, mesure 20; la basse répond *per moto contrario* à la tonique, mesure 23. L'alto saisit le thème *per moto retto* à la tonique, mesure 26.

Les mesures 33-37 nous montrent une stretta très intéressante entre soprano et basse, accompagnée des parties du milieu avec un contrepoint constant dans l'alto (comp. l'alto, mesure 4) et un contrepoint libre du ténor :

Les mesures 41-45 nous montrent une autre stretta entre le ténor et l'alto; soprano et basse accompagnent avec des contrepoints libres :

Les mesures 47-53 nous donnent une troisième stretta, le thème *per moto contrario* dans la basse, imité en canon *alla quinta* par le ténor une mesure et demie plus tard. Les mesures 53-56 contiennent un canon à quatre parties; les six premières notes sont prises du thème *per moto contrario*:

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, measures 53-56. The Soprano and Alto parts form a canon *alla settima*. The Tenor part imitates the Bass part (*per moto contrario*) at the fifth. The score shows the first six notes of the theme in each part.

Soprano et alto forment un canon *alla settima*, le thème *per moto retto* dans les mesures 57-62. Les mesures 65-68 montrent une imitation, correspondant aux mesures 53-57; le motif du thème cette fois *per moto retto*.

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, measures 57-68. The Soprano and Alto parts form a canon *alla settima*. The Tenor part imitates the Bass part (*per moto retto*) at the seventh. The score shows the first six notes of the theme in each part.

Un canon *all'ottava*, entre soprano et ténor, le thème *per moto contrario*, commence mesure 68, le ténor imite après une mesure, alto et basse accompagnent avec des contrepoints libres. Une autre imitation canonique se trouve, mesure 77, ténor, mesure 78, alto. A l'exception de la première note, ce canon va aussi en imitation sévère *all'ottava* jusqu'à la mesure 82, soprano et basse accompagnent

les parties imitantes. Les cinq dernières mesures de la fugue nous montrent le thème *per moto retto* dans l'alto, *per moto contrario* dans la basse. Les deux parties entrent en même temps avec des notes d'égale valeur. Cette stretta est accompagnée par quatre autres parties libres; la fugue finit avec l'harmonie de la tonique de *ré majeur*, donnée par deux sopr. alto, ténor et deux basses, mesure 90.

Contrapunctus 6, à 4, in stile francese.

C'est le titre que, d'après l'autographe de la bibliothèque royale de Berlin, Bach a donné à la sixième fugue. Nous avons déjà dit que la fugue nous montre le thème *per moto retto e contrario* en notes de différente valeur. Le commencement de la pièce se représente déjà dans une stretta.

Réponse (inversus) *per diminutionem*:

The musical score consists of three systems of music. The first system shows the beginning of the fugue with the treble clef part labeled 'Th. (rectus) per' and the bass clef part labeled 'Th. rectus'. The second system shows the 'diminutionem' in the treble clef and the 'Th. rectus' in the bass clef. The third system shows the 'Th. (rectus) per' in the treble clef and the 'Th. rectus' in the bass clef.

Le ténor donne la réponse (inversus *per diminutionem*), mesure 7; l'alto entre, mesure 8, avec le thème (rectus), le soprano répond, mesure 10 (rectus sed *per diminutionem*). Deux mesures de divertissement, 13 et 14, suivent. Avec la 15^{ème} mesure la basse donne le thème (inversus *per diminutionem*), mesure 16 donne la réponse du ténor en notes ordinaires (rectus). Dans la même mesure le soprano entre, le thème *inversus et per diminutionem*.

Dès que le ténor a fini le thème (rectus), commencé mesure 16, dans la mesure 20, il le reprend (inversus) dans la même mesure. Nous voyons, aussitôt que le ténor a fini le thème, mesure 24, l'entrée de l'alto avec le thème (rectus) dans la mesure 25, suivi du ténor, mesure 26, donnant la réponse (inversus et per diminutionem). De la même manière le ténor entre, mesure 31 (rectus), l'alto, mesure 32 (inversus et per diminutionem). Toutes ces *strette* forment de petits canons, accompagnés des autres parties, avec des contrepoints qui se ressemblent dans le style, mais qui ne peuvent être tout à fait les mêmes, les canons étant différents entre eux.

Les mesures 35-39 montrent un triple canon entre soprano, commençant en notes de valeur ordinaire (tema per moto contrario), suivi, mesure 36, de la basse (tema per moto retto et per diminutionem) et ténor, mesure 37 (tema per moto contrario et per diminutionem), l'alto accompagne avec un contrepoint libre.

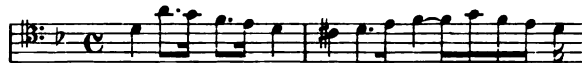
L'alto reprend le thème (inversus per diminutionem), mesure 42, accompagné par les contrepoints du soprano et de la basse. Dans les mesures 47-50 nous trouvons de nouveau un canon (per moto contrario e per diminuzione) entre la basse et le ténor, accompagné par les parties supérieures. Nous retrouvons cette même imitation, entre alto et ténor, dans les mesures 58-61 ; *mais la distance, dans laquelle la partie du ténor imite, est cette fois raccourcie de la moitié*, et le canon, accompagné seulement par le contrepoint de la basse, offre un tout autre aspect que le canon des mesures 47-51.

Le ténor introduit le thème dans la mesure 63 (per moto retto e per diminuzione), le soprano répond, mesure 64 (per moto contrario e per aumentazione), suivi, mesure 65, de l'alto avec le thème (per moto retto e per diminuzione). Ce canon finit dans la mesure 67.

La fin de la fugue se forme au-dessus d'une pédale de la basse donnant la tonique *ré*, par un triple canon, commençant en même temps que la pédale, mesure 74, dans le ténor (tema per moto retto e per diminuzione), suivi du soprano, saisissant le thème, mesure 75 (per moto contrario e per aumentazione) et de l'alto reprenant le thème (per moto retto e per diminuzione). Ce canon est accompagné par une cinquième partie, un soprano au-dessus la partie du soprano, qui mène le canon à l'envers et finit dans la dernière mesure 79 de la fugue.

Le Contrapunctus 7, à 4, per Augment[ationem] et Diminut[ionem] (1)

donne le thème du contrapunctus 6 *per moto retto e contrario* en notes, dont la valeur est triplement différente. Le ténor commence:



Le soprano donne la réponse, mesure 2 (*per moto contrario e per aumentazione*):

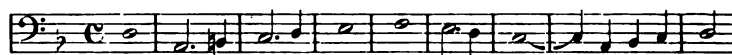


L'alto saisit le thème (*per moto contrario e per diminuzione*), mesure 3:



Les entrées de l'alto, mesure 7 (rect.), et du ténor, mesure 9 (inv.), sont *per diminutionem*.

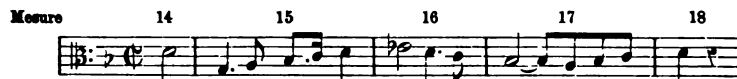
La basse commence, mesure 5, à l'envers, les notes du thème augmentées de cette façon:



Il finit, mesure 13; dans la moitié de cette mesure le soprano entre, donnant le thème (*per moto retto*) en petites notes.



L'alto répond dans la mesure suivant l'entrée du soprano, de cette manière:



Le ténor entre, mesure 17:



(1) Autographe berlinois.

La mesure 20 nous montre l'entrée du ténor au commencement, la riposte de la basse suivant à la moitié de la mesure :

L'alto entre, mesure 23 (*tema per moto retto e per diminuzione*), suivi du ténor, entrant dans la même mesure (*tema per moto retto e per aumentazione*); le soprano donne la réponse, mesure 24 (*per moto contrario e per diminuzione*). Le ténor finit cette imitation dans la mesure 31. Mais dans la mesure 27 entre déjà la basse (*tema per moto retto e per diminuzione*), suivie de l'alto, mesure 29, donnant la réponse (*per moto retto*) en notes diminuées à la manière de la basse, mesure 28. Cette imitation finit mesure 31. Il y a un petit divertissement à trois parties à travers trois mesures: l'alto pause.

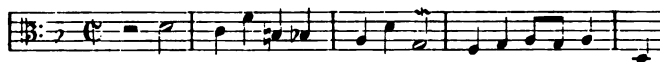
Les mesures 35, 36, 38, 42, 43, 45 et 46 nous apportent le thème en notes de différente valeur, tantôt *per moto contrario* et tantôt *per moto retto*, bien entendu, toujours dans toute son étendue, mesure 35, l'alto, 36, ténor, 38, soprano (*rectus*), 42, soprano (*inversus*), 42, alto (*inversus*), 44, alto (*rectus*), 45, ténor (*inversus*). Ces imitations finissent, mesure 49, dans la basse.

La dernière entrée du soprano commence mesure 50 (*tema per moto retto e per aumentazione*); l'alto imite, mesure 51 (*per moto contrario e per diminuzione*). Comme le soprano finit le thème seulement mesure 58, l'alto recommence le thème encore une fois, mesure 54 (*per moto retto e per diminuzione*), finissant mesure 56.

Un second soprano s'associe, mesure 56, au premier, qui finit le thème, mesure 58. Le second soprano imite le premier dans les mesures 59, 60, par mouvement contraire. Cette mesure commence avec une pédale, dans la basse; l'alto et le premier soprano s'imitent dans la cadence finale des deux dernières mesures de la fugue, 60 et 61.

Le Contrapunctus 8, à 3'

est une fugue à deux thèmes (due soggetti) et seulement à 3 parties, soprano, alto et basse. Le premier thème est nouveau; l'alto commence:



La réponse de la basse, mesure 6, est cette fois à la lettre, car la note *la*, la dominante, se fait entendre seulement dans la troisième mesure du thème, et elle n'est pas une note caractéristique ou prééminente. Le soprano reprend le thème, mesure 11, accompagné du contrepoint constant, que l'alto a donné pour la réponse du thème dans la basse, mesures 7 et 8.

Les mesures 21-25 nous donnent partiellement une stretta entre l'alto et la basse. Les mesures 28-30 contiennent le commencement du thème, dans le soprano; le *sol* du thème est rendu par *do #* et *do* naturel, égalisant par ces deux notes la valeur du *sol*. La mesure 35 donne l'entrée du thème dans la basse avec des contrepoints libres dans les parties supérieures. Un second contrepoint constant dans l'alto accompagne l'entrée du thème, mesure 38.

Dans la mesure 43 nous voyons le thème, entrant dans la basse, accompagné par le second contrepoint constant dans le soprano et un contrepoint libre dans l'alto. C'est le même cas dans les mesures 49-53, le thème cette fois dans l'alto, le contrepoint constant à la basse, un contrepoint libre dans le soprano. Le divertissement dans les mesures 54-59 nous montre des imitations d'un membre du second contrepoint constant. Le thème entre de nouveau, mesure 61, le second contrepoint constant, se trouvant dans l'alto. Le thème reparaît dans la basse, mesure 67.



le second contrepoint constant est dans le soprano, l'alto est une partie libre. Suit un divertissement de huit mesures, contenant des allusions au thème et au contrepoint 2, après quoi le thème est donné, mesure 79, dans l'alto et le second contrepoint constant dans la basse. Mais l'alto donne seulement les 8 premières notes du thème et prend le second contrepoint constant pour accompagner le thème,

entrant, mesure 81, finissant, mesure 85. Les mesures 88-90 nous montrent une part du thème, la première note est raccourcie et rendue par deux croches *la* et *si-bémol*;

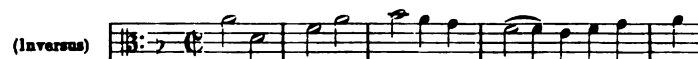
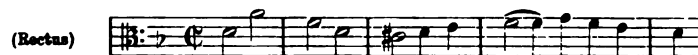


les sept autres notes suivantes sont intactes, les parties supérieures contiennent le second contrepoint constant.

Après un divertissement de 3 mesures le second thème entre, mesure 94, dans l'alto, accompagné par le contrepoint constant du premier thème dans la basse. Nous reconnaissons facilement dans les notes suivantes :



le thème de la première fugue :



La réponse de la basse arrive, mesure 99, accompagnée du second contrepoint constant; elle finit dans la mesure 103. Le soprano reprend le thème, mesure 105. Le motif du premier thème, accompagné par le second contrepoint constant, précède une entrée dans la mesure 115.



Dans la mesure 125 le même thème entre dans l'alto et basse en contrepoint à la 10^{ma}, accompagné par le second contrepoint constant. Nous retrouvons le premier thème et le second contrepoint, mesure 131-135, basse et alto.

Après un divertissement plus étendu les deux thèmes combinés sont donnés dans les mesures 147-152. Le soprano entonne le premier thème, mesure 147, la basse le second, mesure 148, l'alto accompagne avec le second contrepoint constant les deux thèmes combinés. Les mesures 152-156 nous montrent l'inversion des mesures précédentes en contrepoint triple, l'alto donnant le premier thème, le so-

prano le second, la basse le contrepoint. Une autre inversion en contrepoint triple suit dans les mesures 158-162. La basse donne cette fois le premier thème, dont la première note, *sol*, n'a que la valeur d'une croche, l'alto introduit le second thème, le soprano mène le second contrepoint.

Si le lecteur voulait comparer les mesures 170-175 avec les mesures 182-186, il trouverait dans les dernières une inversion intéressante des premières. Les deux thèmes et le second contrepoint sont combinés dans les mesures susdites et à l'inversion en contrepoint double, l'alto restant, mais transposé à l'octave.

Thème 2 Fin du thème 2.

Sopr. Fin du thème 2.

Alto Fin de l'inversion

Basse Fin du thème 1

Mesure 170 171 172 173 174 175

Thème 1

Sopr. Fin du thème 1

Alto Fin de l'inversion

Basse Fin du thème 2

Mesure 182 183 184 185

Fin du thème 1 Fin de la fugue.

Sopr. Fin de la fugue.

Alto Fin de l'inversion

Basse Fin du thème 2

Mesure 186 187 188

Le Contrapunctus 9, à 4, alla duodecima

est une fugue à deux thèmes, dont le second montre, mesures 35-43, le thème original de deux premières fugues *per augmentationem*. Bach se contente de donner un groupe d'entrées et de réponses pour le premier thème avant la combinaison avec le second, le premier, ayant l'étendue considérable de 8 mesures. Ces entrées se trouvent, l'alto commençant, mesure 1-8, le soprano répondant, mesure 8-15, la basse entrant avec le thème, mesure 15-22, le ténor, donnant la réponse, mesure 22-29.

Dans la mesure 35 les deux thèmes entrent ensemble :

The musical score shows two staves: Soprano (Sopr.) and Tenor (Tén.).

- Measures 35-38: Soprano plays Theme 2 (quarter notes, starting on G4), Tenor plays Theme 1 (quarter notes, starting on G3).
- Measures 39-43: Soprano continues Theme 2, Tenor continues Theme 1.
- Measure 42: Soprano ends with a fermata, labeled "Fin du thème 2".
- Measure 43: Tenor ends with a fermata, labeled "Fin du thème 1".

L'alto seul accompagne avec un contrepoint, faisant allusion au contrepoint du soprano des mesures 16, 17, 18. La basse se tait dès la mesure 36-58.

La réponse à cette entrée est donnée, mesure 45-53; l'alto a le premier thème, le ténor le second, le soprano accompagne avec un contrepoint libre.

Une autre entrée commence à la mesure 58. La basse entonne le premier thème, l'alto le second; le soprano seul accompagne avec un contrepoint semblable aux contrepoints antérieurs; la phrase finie, mesure 66, et suivie d'un court divertissement, nous voyons l'entrée des deux thèmes, accompagnés d'un contrepoint dans le soprano et d'un autre dans la basse après une période de 36 mesures à 3 parties.

Le ténor donne le second thème, l'alto le premier en contrepoint de la dominante (alla 12^{ma}).

Mesure 73 74 75 76

Alto

Thème 1 à la 5°

Tén.

Thème 2

Mesure 77 78 79 80 81

Fin du thème 1

Fin du thème 2

Après un divertissement à 3 parties, mesure 80-88, la basse entonne le second thème, le soprano le premier en contrepoint de la 12^{ma}, le ténor et l'alto accompagnent les deux thèmes avec des contrepoints libres; par ex.:

Mesure 89 90 91 92

Sopr.

Thème 1

Alto

Cpt.

Tén.

Cpt.

Basse

Thème 2

Avec la mesure 98 le second thème finit; les mesures 99-107 contiennent dans le mode de *sol-mineur* le premier thème dans l'alto, le second dans le ténor, en contrepoint à la 12^{ma}. Les parties extérieures accompagnent. Un divertissement de 11 mesures suit, composé d'imitations de la queue du second thème.

Pour la dernière fois les deux thèmes reparaisent, mesure 119-126, le second à l'alto, le premier au ténor, mais en contrepoint all'ottava; soprano et basso accompagnent. La fugue finit avec la 130^{ème} mesure.

Le Contrapunctus 10, à 4, alla decima

nous apparaît sous la forme d'une fugue à deux thèmes. Le premier groupe contient le premier thème (alto, rectus), la réponse du ténor (rectus), l'entrée de la basse (inversus) et la réponse du soprano (inversus). Les entrées et les réponses se suivent de si près, que le premier groupe finit avec la première note de la 12^{ème} mesure, quoique le thème seul remplisse quatre mesures :

Mesure 1 2 3 4 Fin du

Alto Thème (rect.) Rép. (rect.)

Tén.

thème 5 6 7

Basse

Fin de la rép.

Thème (inv.)

Sopr. 8 Rép. (inv.) 9 10 11 12

Alto

Tén.

Basse

Fin du thème

Les mesures 14-18 contiennent déjà une *stretta* très serrée entre l'alto (rectus) et le ténor (inversus).

Le second thème est le thème du Contrapunctus 5. Il entre dans le Contrapunctus 10 au soprano, mesure 23, suivi de la réponse du ténor, mesure 26. Les mesures 24, 25 et 26 donnent une imitation des premières mesures du thème en forme d'une *stretta* dans l'alto. Une autre entrée complète du thème se trouve à la basse, mesure 31, la réponse de l'alto, mesure 34.

Les deux thèmes s'associent, mesure 44. l'alto donnant le second thème (rectus), le ténor, le premier (rectus), accompagnés des contrepoints du soprano et de la basse. Cette période finit à la mesure 48. Les entrées des deux thèmes réunis se suivent, thème 1 (rectus, alto), thème 2 (rectus, basso), mesure 52-56, thème 1 (rectus, soprano), thème 2 (rectus, ténor), mesure 66-70. Alto et basso accompagnent.

Les mesures 75-79 contiennent le second thème (rectus alla 10^{ma}) donné par le soprano et l'alto, et le premier thème (rectus) à la basse; le ténor a un contrepoint libre.

Dans les mesures 85-80 nous voyons le premier thème (rectus alla 10^{ma}), dans le soprano et alto, combiné avec le second thème dans la basse et un contrepoint du ténor. Une autre combinaison du premier thème (ténor et basso, rectus alla 10^{ma}) et du second, soprano (rectus), avec un contrepoint de l'alto, remplit les mesures 103-107.

La dernière *stretta* se trouve à la fin de la fugue, mesure 115-126. La voilà:

Mesure Cpt. 115 116 117

Thème 1 (rect.) à la 10^e

Thème 2 (rect.)

Mesure 118 119 120

Le Contrapunctus 11, à 4,

est une fugue à deux thèmes, dont le premier est le renversement du second thème du Contrapunctus 8, le second se montrant le renversement du premier thème du Contrapunctus susdit. Nous montrent les thèmes et les inversions :

Thème 1 du Contrap. 8

rect.

Thème 2 du Contrap. 11

inv.

Thème 2 du Contrap. 8

rect.

Thème 1 du Contrap. 11

inv.

Le premier groupe d'entrées des parties nous fait voir une exception très rare chez Bach. Les réponses de l'alto, mesure 5, et du ténor, mesure 13, sont formées littéralement, et la dominante *la* de la tonique *ré* nous montre dans la réponse le même saut d'intervalle du *la* au *mi*, quoique la dominante *la* soit ici la seconde note du thème, et une note très saillante, non seulement par le saut du *ré* au *la* à l'entrée du thème, mais parce que en même temps elle est la note la plus aiguë (la plus haute) du thème entier.

Les parties se suivent, l'alto donnant le thème, mesure 1-5, le soprano la réponse, mesure 5-9, la basse, entonnant le thème, mesure 9-13, le ténor donnant la réponse, mesure 13-17. Un divertissement, contenant des imitations de la dernière mesure du thème dans les quatre parties, mène à la mesure 22 où le soprano chante le thème jusqu'à la mesure 27, où l'alto entonne le second thème. Il y a pour ce thème un contrepoint constant, qui saute du soprano à la basse, et à l'entrée de la réponse de la basse se fait entendre de nouveau au soprano. Nous donnons le dessin du thème et du contrepoint dans l'exemple suivant:

Mesure 27 28 29 30 31 32 corresp.

Thème 2

Queue ajoutée au thème

Cpt. libr.

Réponse Thème 2

Cpt. const.

Imitation

Cpt. constant 1

Queue ajoutée

aux mes. 34 35 36 37 38 39

Detailed description: This musical score illustrates the structure of Theme 2 and its counterpoint. It is divided into six measures: 27, 28, 29, 30, 31, and 32 (corresponding to measures 34-39). The top staff shows 'Thème 2' in measure 27, followed by 'Queue ajoutée au thème' in measures 28-32. The middle staff shows 'Cpt. libr.' (free counterpoint) in measure 27, 'Réponse Thème 2' in measure 28, and 'Cpt. const.' (constant counterpoint) in measures 29-32. The bottom staff shows 'Cpt. constant 1' in measure 28 and 'Queue ajoutée' in measures 29-32. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Nous citons encore une entrée du second thème dans la basse avec le contrepoint dans le ténor, mesure 43. Un divertissement, mesure 46-56, nous conduit à une entrée du second thème en mouvement contraire (inversus) accompagné du contrepoint à moitié à l'envers (inversus) à l'autre, sautant du ténor à la basse en mouvement droit (rectus):

Mesure 57 58 59 60 61

Thème 2 (inv.)

Queue ajoutée au thème

Cpt. 2 (inv.)

Cpt. 2 (rect.)

Detailed description: This musical score shows the entry of the second theme in the bass and its counterpoint in the tenor. It covers measures 57, 58, 59, 60, and 61. The top staff shows 'Thème 2 (inv.)' in measure 57, followed by 'Queue ajoutée au thème' in measures 58-61. The bottom staff shows 'Cpt. 2 (inv.)' (inverted counterpoint) in measures 57-59 and 'Cpt. 2 (rect.)' (rectus counterpoint) in measures 60-61. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Il y a une seconde entrée de ce thème (basse) et du contrepoint (soprano) faite de la même façon, mesure 67-70. Le stile est dès la mesure 13 constamment à 4 parties.

Dans la mesure 71 le ténor entre, donnant le premier thème en mouvement contraire (inversus), le soprano donne la réponse de la même manière, mesure 76-80. La basse entre avec le premier thème (inversus), mesure 80-84, la réponse de l'alto va de la mesure 84 jusque 88, et nous trouvons l'entrée du second thème (rect.), mesure 89, à la basse, accompagné d'un nouveau contrepoint constant. Ce dernier ressemble beaucoup à un contrepoint du Contrapunctus 8, mais dans le Contrapunctus 11 ce contrepoint est renversé :

Mesure 89 90 91 92 corresp.

Imit du Cpt.

Cpt. const. 3

Thème 2 (rect.)

Cpt. const. 3

Rép. Thème 2 (rectus)

Cpt. libre

Fin du Thème

aux mes. Cpt. libre 93 94 95 96 97

Les mesures suivantes montrent un petit divertissement, rempli d'imitations du motif du contrepoint, mesure 90, parcourant les me-

mesures 97-100. Dans la mesure 101 l'alto reprend le premier thème de la fugue (rectus) accompagné dans la basse du contrepoint 3 (inversus). En finissant le premier thème, mesure 105, l'alto donne le contrepoint 3 (inversus), le ténor chante le second thème (inversus), dans la basse reparait, mesure 106, le contrepoint 1 (inversus), le soprano donne des imitations du motif du contrepoint 3. Les mesures 113-117 nous présentent le second thème (rectus) chanté du soprano, le contrepoint 3 (rectus), de l'alto, le contrepoint 1 (rectus), de la basse: le ténor donne un contrepoint libre. Un divertissement charmant, formé par la combinaison des contrepoints 1 et 3, parcourt les mesures 117-135. Là nous trouvons les mesures suivantes, 136-140, qui correspondent aux mesures 89-92:

Mesure 136 Imit. 137 138 139 140

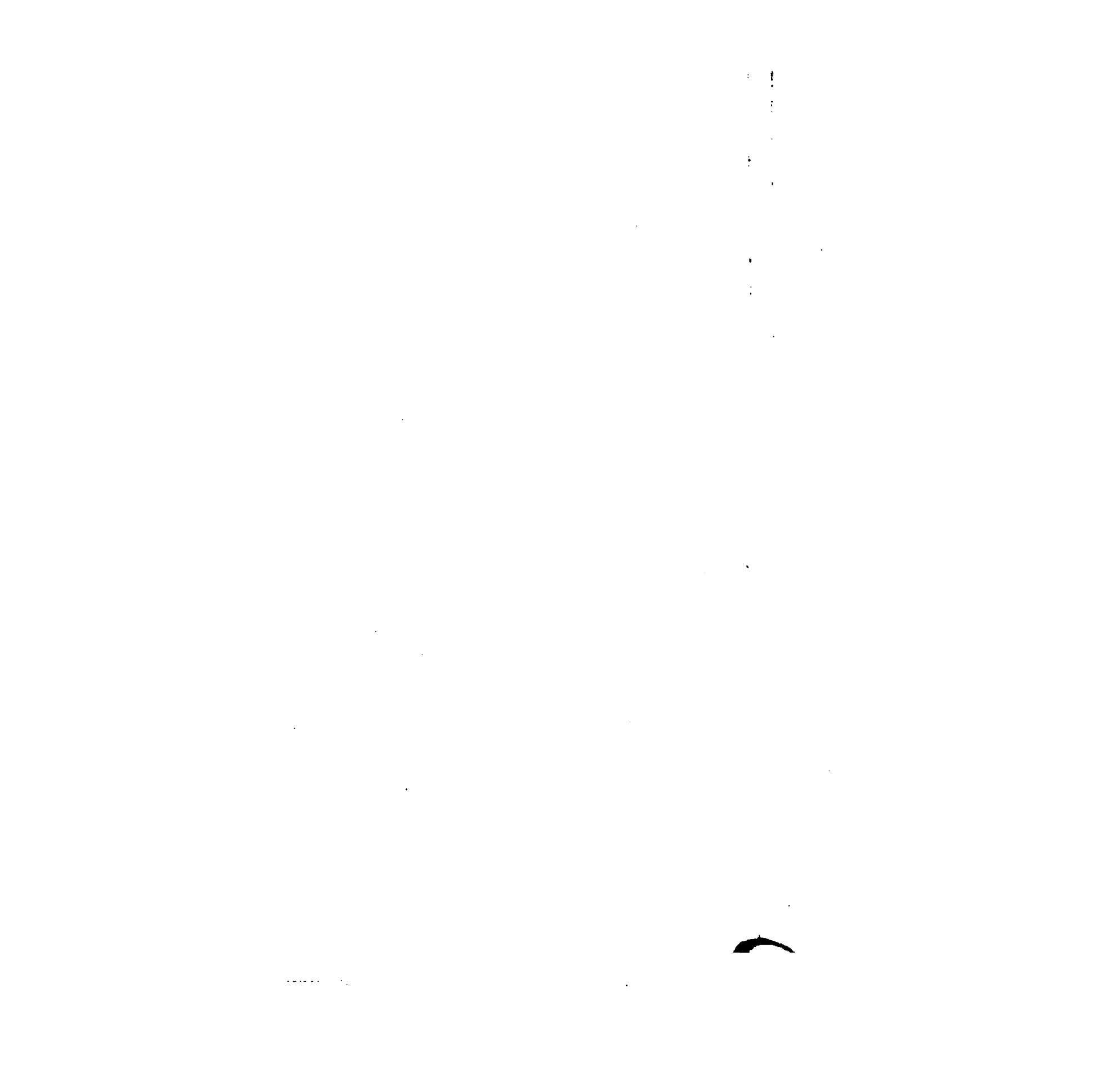
The musical score consists of four staves. The top staff is the Soprano part, labeled 'Cpt. 3' and 'Thème 2 (rectus)'. The second staff is the Alto part, labeled 'Cpt. libre'. The third staff is the Tenor part, labeled 'Cpt. libre'. The bottom staff is the Bass part, labeled 'Cpt. libre'. The score is in G major and 3/4 time. The measures are numbered 136, 137, 138, 139, and 140. The music shows a complex interplay of themes and counterpoints.

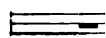
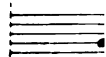
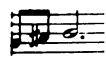
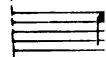
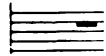
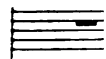
Les mesures précédentes 132-136 montrent une entrée du thème dans la basse, accompagnée du contrepoint 3 du soprano et alto.

Dans les mesures 145-150 nous trouvons les deux thèmes associés, accompagnés du contrepoint 3 à l'alto. Le soprano commence le second thème (rectus), mesure 145, le ténor le premier (rectus), la basse donne un contrepoint, qui imite (per moto contrario) le second thème.

Les mesures 158-161 nous font voir en même temps le premier thème (inversus) au soprano, (rectus) à l'alto, comme nous l'avons montré au commencement de l'analyse du Contrapunctus 11. Ténor et basse donnent des contrepoints libres.

Dans les mesures 164-168 nous trouvons le premier thème en même temps, rectus et inversus (ténor et basse), accompagné alter-





ement au soprano et à l'alto du contrepoint 3. Les dernières 10 mesures de la fugue nous montrent cette merveilleuse stretta, que nous donnons ci-dessous, ajoutant une explication sommaire au dessus de chaque partie.

175 176 177 178 179

Th. 1 (rect.)

Th. 2 (rect.)

Th. 3 (rect.)

Cpt. 1 (per dim.)

Th. 1 (rect.)

Th. 2 (rect.)

Th. 3

180 181 182 183 184

Contrapunctus 12, à 4, (rectus et) inversus.

C'est une fugue à *miroir*. Pour éviter une explication trop longue nous copions le commencement (V. la table ci-contre).

Le lecteur, qui considère attentivement le commencement de cette fugue, voit à l'instant, qu'il ne s'agit nullement d'une fugue à 4 parties. C'est une fugue à 4 parties; dans laquelle on trouve chaque note renversée dans une autre fugue à 4 parties de façon que la basse de l'une soit correspondante au soprano de l'autre, le ténor de l'une à l'alto de l'autre, l'alto au ténor et le soprano à la basse. Si l'on veut faire une épreuve sommaire et provisoire de

l'exactitude du renversement, on n'a qu'à regarder la note *fa*, qui, se trouvant dans une partie d'une de ces deux fugues, sera rendue par un *fa* dans la partie correspondante de l'autre fugue.

En regard à l'harmonie on trouve quelquefois le *fa* de l'une fugue répondu par *fa* (#) dièse de l'autre.

Il y a une autre preuve, que les deux fugues ne peuvent pas être regardées comme une à 8 parties, et que l'intention du maître n'était pas qu'elles fussent exécutées simultanément.

L'harmonie de l'une pourrait troubler quelquefois l'harmonie de l'autre, car les notes naturelles d'une partie se heurtent avec les notes altérées de l'autre, et une partie de l'une des fugues pourrait se mouvoir en parallèle de quintes parfaites avec une autre partie de l'autre fugue (1).

Les autres entrées du thème varié se trouvent (ténor, rect., alt., invers.) mesure 32-36, (basse, rect., sopr., inv.) mesure 42-46 et à la fin de la fugue, (alto, rect., tén., inv.) mesure 50-54 à une pédale de la tonique.

Toutes ces entrées sont accompagnées de contrepoints plus ou moins constants, mais se ressemblant assez souvent; la fugue contient 56 mesures.

Le contrapunctus 13, à 3 [rectus et inversus].

Voilà une autre merveille, représentant deux fugues à 3 parties, dans lesquelles la seconde partie de l'une se mire dans la première de l'autre, la basse de l'original dans la seconde partie de l'autre et les parties extérieures des deux fugues correspondent.

Pour donner au lecteur, qui ne possède pas une partition de « L'art de la fugue », une idée juste de ce que je nomme une fugue à miroir, il m'a fallu citer le commencement du Contrapunctus 12. C'est pourquoi je puis me borner à indiquer seulement les entrées du thème et de la réponse de la fugue (rectus), qui reparaissent dans le miroir (inversus).

Je nommerai les trois parties imaginaires soprano, alto et basso, quoique les parties surpassent les limites des voix de chant.

(1) Regardez la dernière mesure de l'exemple précédent, le soprano (rectus) et l'alto (inversus).

Le thème entre dans l'alto, la réponse de la basse va de la mesure 4 à la mesure 7, l'entrée du soprano de la mesure 8-12.

Les autres entrées sont: alto, mesure 19-23, soprano, mesure 26, donnant le commencement du thème un peu voilé, et le thème même à l'envers (inv.) (1):



La basse donne la réponse (rectus); le soprano recommence, mesure 32-36 (inversus), l'alto suit mesure 36-40 (rectus). L'alto recommence (cette fois inversus) mesure 47-51; un divertissement charmant de 10 mesures suit, après lequel la basse entonne le thème (rectus) mesure 61-64, le soprano donne la réponse mesure 65-69, la fugue finit mesure 71.

On pourrait donner à cette fugue le titre « Fugue contraire et à miroir » (Gegen und Spiegelfuge).

La « Fuga à 2 Clav. »

a le même thème, que le Contrapunctus 13. La fugue étant écrite en mesure de $\frac{2}{4}$ les notes du thème gardent la même valeur. Il s'agit ici d'une fugue contraire à 4 parties, dans laquelle l'un des clavecins donne le thème (rectus), l'autre la réponse (inversus). Le clav. II commence, clav. I donne la réponse (inversus) mesure 4 et le thème (rectus) mesure 8.

Les deux clavecins alternent de cette manière, et il nous suffit ici de marquer les entrées.

(1) Notez bien que je parle de la même fugue, c'est-à-dire de la fugue signifiée de Bach « reclus », dans laquelle le thème original a le dessin suivant:



Clav. II, mesure 19 (inv.)
 » I, » 26 (inv.)
 » I, » 32 (inv.)
 » II, » 36 (rect.)
 » II, » 47 (inv.)
 » I, » 61 (rect.)
 » I, » 65 (inv.)

Alio modo. Fuga à 2 Clav.

Cette fugue donne le thème de la précédente dans cet ordre:

Clav. I, mesure 1 (inv.)
 » II, » 4 (rect.)
 » II, » 8 (inv.)
 » I, » 11 (rect.)
 » II, » 26 (rect.)
 » II, » 32 (rect.)
 » I, » 36 (inv.)
 » I, » 47 (inv.)
 » II, » 61 (inv.)
 » II, » 65 (rect.)

Les quatre Canons,

que nous allons analyser, sont écrits en style de deux parties et notés comme pour le clavecin. En les regardant on peut facilement reconnaître le thème original, plus ou moins varié. Le premier canon porte le titre

Canon per Augmentationem in Contrario Motu.

Voilà le thème; nous avons marqué les notes, indiquant le thème du Contrapunctus 1.



A la 5^{ème} mesure l'imitation commence *alla 5^a* en notes de double valeur. Cette imitation va jusqu'à la mesure 28; la basse imitante n'ayant atteint que la première note de la mesure 13 de la partie menante, continue l'imitation jusqu'à l'entrée de la mesure 56. La partie supérieure devient libre pendant les mesures 28-56.

Avec la mesure 56 le canon recommence « al rovescio », c'est-à-dire: la basse devient la partie menante en petites notes, et la partie supérieure imite, entrant, mesures 60 *alla 5^a* per augmentationem et in motu contrario. La partie inférieure, devenant libre, mesure 80, prend de là la partie libre, que la partie supérieure a donné dans les mesures 28-56 et devient la partie menante jusqu'à la fin de l'imitation, mesure 108. Là elle reprend encore une fois le thème comme au commencement. La basse, devenant libre, mesure 109, accompagne le thème d'un contrepoint libre à la fin du canon, mesure 112.

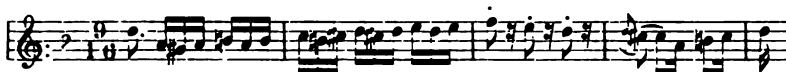
Le second canon est intitulé

Canon alla Ottava,

il a le thème suivant:



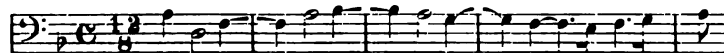
Nous voyons dans les notes marquées le thème original (inv.). L'imitation commence, mesure 5, à la basse. La partie menante pause, mesure 23 et 24 et reprend le thème, mesure 25, à la manière de la réponse d'un thème de fugue:



Le *sol* du thème est ici changé en *do-dièse* (en faveur de la « sensible »). Le thème est repris (inv.), mesure 41. A la mesure 80 tout le canon répète depuis la mesure 5. Les mesures 99-103 donnent une fin libre.

Le Canon alla Decima. Contrapunto alla Tersa,

a le thème:



Il est facile de reconnaître le thème original (inv.) dans un rythme boitant. L'imitation alla 10^a entre à la mesure 5 et va jusqu'à la mesure 40, où la partie imitante devient menante, et le canon répète « al rovescio ». La partie inférieure montre dans les mesures 41-44 quelques licences peu essentielles. Au premier abord il peut paraître que le canon continue en canon all'ottava, mais en comparant les mesures 45 et 10 on voit que le canon continue alla 10^a jusqu'à la mesure 79, où la basse reprend encore une fois le thème, en finissant le canon mesure 82.

Le dernier

Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta.

Le thème de 8 mesures:



décèle dans les notes marquées des 4 premières mesures le thème original, quoique varié et déguisé. A la mesure 9 l'imitation entre alla 5^a et le canon court jusqu'à la mesure 34, où il continue « al rovescio ». A la mesure 75 une reprise est indiquée. Cette reprise est très artificiellement introduite. Les 3 dernières mesures du canon après la reprise sont nommées « Finale ».

*
* *

L'analyse des fugues et des canons, donnée dans les pages précédentes, servira pour guider tous ceux, qui voudront s'initier dans les mystères de ce chef-d'œuvre, nommé « L'art de la fugue », et qui ne sont pas des contre-pointistes consommés. Comme un guide sûr, cette analyse accompagnera le lecteur attentif à travers un dédale de combinaisons savantes, et elle lui dévoilera toute la grandeur et la beauté de ce chant de cygne de J. Sébastien Bach.

Leipzig, décembre 1894.

D.^r S. JADASSOHN.

Henry Purcell

(1658-1696).

I musicisti inglesi stanno per celebrare nel prossimo anno il duecentesimo anniversario della morte di Henry Purcell, il più grande compositore cui l'Inghilterra abbia mai dato la luce. Come il dottor Burney disse :

« Mentre il francese si fa forte delle lodi che può tributare ad un Lully e a un Rameau, il tedesco di quelle ad un Händel e ad un Bach; e l'italiano alla sua volta, di quelle ad un Palestrina e ad un Pergolese; non minore è l'orgoglio dell'inglese nell'additare un nome ugualmente caro al suo paese; poichè Purcell è il vanto dell'Inghilterra per la musica, come Shakespeare per il dramma, Milton per la poesia epica, Locke per la metafisica, e Isaac Newton per la matematica e per la filosofia.

« Come musicista egli primeggiò per ingegno altrettanto grande quanto vario, altrettanto vario quanto originale; nè in lui la potenza della fantasia nocque alla rettitudine del giudizio. Egli è ben vero, che alcuni musicisti di valore erano apparsi in questo paese prima di lui; ma lo splendor superiore del suo ingegno eclissò la loro fama. Noi sentiamo con piacere i nomi di Tallis, Gibbons e Blow; ma sul nome di Purcell ci fermiamo con vero godimento e siamo felici di personificare in lui gli ideali musicali del nostro paese ».

Fin dal tempo di Burney la musica di Purcell aveva cessato di esser di moda in Inghilterra, poichè la grande popolarità di Händel aveva assorbito ogni altro in Londra, cosicchè per molti anni nessun compositore inglese ebbe la possibilità di conseguire un grande suc-

cesso. Ora che noi in Inghilterra abbiamo incominciato a vedere che Händel non disse l'ultima parola in fatto di musica, ed andiamo man mano riacquistando il nostro equilibrio musicale, che fu per così gran tempo turbato, vi è ragione a supporre che i grandi meriti di Purcell saranno una volta di più apprezzati, se non altrove, almeno nel suo paese natale. Neppure i più caldi fra di noi sono tanto arditi da supporre che la fama del grande inglese si estenderà negli altri paesi. « A Nazaret potest aliquid boni esse? » può ben essere applicato all'Inghilterra nel senso musicale; o come suona il familiare proverbio inglese: « Give to dog a bad name, and hang him » (Dà al cane un brutto nome e poi appendilo). Per intere generazioni la musica inglese è stata ignorata da tutte le altre nazioni e certamente la primitiva importanza della nostra isola dal quattordicesimo secolo fino al regno di Elisabetta (1600) e soltanto gli storici inglesi l'hanno posta in luce. Questo non è però luogo da richiamar l'attenzione sulle antiche glorie della musica inglese. Purcell e la sua musica dovrebbero avere una particolare importanza per i musicisti italiani, poichè appunto dagli italiani della generazione che precedettero la sua, egli attinse la più larga parte del suo sapere.

Fino all'età di ventiquattro anni egli era stato influenzato più o meno fortemente dalla musica francese, poichè le vivaci melodie di Lulli e di Rameau avevano esercitato un fascino speciale non solo sopra i francesi, ma eziandio su ogni intelletto musicale delle altre nazioni, e quando il Purcell era ancora *fanciullo di coro* nella Cappella reale, un premio in danaro era toccato in sorte ad un altro membro del coro, Pelham Humfrey, a fine di permettergli di recarsi a Parigi per studiare la musica che era nei gusti del tempo.

Purcell era nato nel 1658 e Humfrey nel 1647, undici anni prima di lui. È facile immaginare quale influenza un giovane di vent'anni, appena ritornato da un soggiorno di tre anni in terra straniera, dovesse avere sopra un fanciullo sveglio ed intelligente di nove anni, e Pepys ci narra nel suo diario, che *il piccolo Pelham Humphreys*, come egli lo chiama, *di recente ritornato dalla Francia* sentiva altamente di sè. Egli « è un vero monsieur, così pieno di complimenti, di fiducia e vanità, e disprezzatore delle qualità di ognuno e di ogni cosa all'infuori di sè. Ma a sentire come egli rideva di tutta la musica fatta pel monarca, di Blagrave e degli altri, che

non sapevano tenere la misura nè intonare, nè capivano qualsiasi cosa; e di Grebus, il francese, maestro di musica del re, che non capiva nulla, nè sapeva suonare alcun strumento e neppur poteva comporre; e che egli voleva fargli fare il salto dal suo posto, e che egli ed il re erano grandemente potenti ».

Queste ultime parole danno ad intendere come Humfrey era nelle buone grazie di Carlo II. Dopo la morte del capitano Cooke nel 1672, Humfrey succedette a lui come *maestro dei fanciulli della Cappella reale*, e così divenne maestro di Purcell. Tre anni prima, però, egli aveva mostrata la sua calda ammirazione per la musica di Purcell, trascrivendo un'ode che Purcell aveva posto in musica per l'onomatico del re nel 1670. È perciò evidente che con tutta la sua affettazione, Humfrey doveva riconoscere il genio del suo giovane collega ed allievo. Nel 1674 egli morì nella verde età di ventisette anni, e da quel giorno Purcell poté seguire la propria ispirazione nell'arte.

A diciotto anni Purcell fu nominato *copista* all'abbazia di Westminster, poichè la stampa della musica era allora in uno stato così rudimentale, che la maggior parte della musica adoperata nelle chiese era manoscritta. Non solo egli aveva quest'ufficio, ma era anche chiamato a scrivere musica per le rappresentazioni che avevano luogo in quel tempo. Avendo egli contribuito durante la sua vita a circa cinquanta drammi di varie specie, è bene spiegare qual parte la musica ebbe in tali rappresentazioni. Queste erano per la massima parte non « opere », adoperando il vocabolo nel significato che assunse più tardi; in molti casi esse erano composte di una serie di intermezzi chiamati « *overture* » e « *act-tunes* » (questi ultimi eseguiti tra un atto e l'altro) e più spesso la musica non era che un seguito di canzoni, generalmente cantate da un personaggio di poca importanza nel dramma.

Un'opera, nello stretto significato della parola, egli compose verso il 1680. « *Didone ed Enea* » fu scritta da Nahum Tate, noto quale autore (in unione a Nicholas Brady) di una versione metrica dei salmi, che fino a questi ultimi tempi fu cantata nelle chiese inglesi. Era stata composta per un pensionato di giovinette, tenuto da un maestro di ballo, un certo Josias Priest, a Chelsea. Il lavoro di Purcell era veramente degno di chiamarsi opera, poichè in esso non vi erano dialoghi parlati, e tutta l'azione poggiava sulla musica. Tutta l'opera

è assai notevole per l'originalità e l'arditezza del disegno; ma il punto culminante, sia per l'effetto che produce, sia per la maestria della concezione, è il canto di morte di Didone « *When I am laid in earth* », col susseguente bellissimo coro « *With drooping wings* » che finisce l'opera. L'*a solo* è profondamente commovente, ed un raffronto col frammento di Berlioz, che tratta la situazione identica nei « *Troiani a Cartagine* », dimostra come non sempre il moderno compositore vinca l'antico nella potenza dell'espressione. Come particolarità tecnica è interessante osservare che questa squisita *aria* è costruita sopra un « *basso ostinato* » o « *ground-bass* » come si chiama in Inghilterra. Questo era un ritrovato che il Purcell amava usare nelle sue composizioni, e per mezzo del quale molte volte ottenne bellissimi effetti.

Lungi dall'essergli ciò d'impaccio o di impedimento al muoversi per ogni via, pareva gli infondesse al contrario l'ispirazione per le sue migliori composizioni.

Nel tempo in cui egli compose quest'opera teneva il posto di organista nell'abbazia di Westminster il suo primo maestro D^r John Blow, che fu così magnanimo da rinunciare al suo posto in favore del giovanetto. Due anni dopo Purcell ottenne il posto di organista della cappella reale e compositore del re. Questa sua nuova condizione, non solo gli diede agio di comporre varie odi nelle ricorrenze in cui si onorava la famiglia reale, ma fu per i consigli del re che egli incominciò ad approfondirsi nello studio della musica italiana di quel tempo.

Le storie ci narrano come Carlo II, pieno di ammirazione per un certo duetto di Carissimi, incitasse Blow a comporre il suo duetto « *Go, perjured man* », ed è pure curioso notare che il duetto vocale di Carissimi « *Crucior in hac flamma* » si sia trovato manoscritto da Purcell, ciò che dimostra che egli era familiare colle opere del grande maestro italiano.

Tra il 1680 e il 1682 Purcell scrisse gran numero di pezzi strumentali in una forma che in quel tempo s'usava in Inghilterra. La « *Fantasy* » o « *Fancy* », come era chiamata, aveva, come il nome stesso ci dice, molti punti di contatto colla *fantasia*, però non come s'intendeva negli ultimi tempi. Il fatto è che in essa non erano elementi di *bravura*; non passi scritti per far parata di valentia, ma

la composizione era un vero esercizio di fantasia nel trattare determinati temi o frasi elaborati il più che possibile. Le nobili « *Fantasies* » di Gibbons era il modello di una tal forma; nè i parti del Purcell si scostavano di molto da tal genere. In quel medesimo spazio di tempo i compositori italiani pubblicavano in Bologna ed altrove *suites* o *balletti*, che consistevano in una sequela di piccoli pezzi, per la maggior parte in forma di danza, facilmente comprensibili, da essere eseguiti separatamente oppure l'un dopo l'altro. Vi era poca o nessuna intima connessione tra di essi e neppure i pezzi perderebbero della loro bellezza ad esser eseguiti separatamente. Nel 1683 Purcell pubblicò una raccolta di *Dodici sonate a tre parti* per due violini, basso e *continuo*) dovute principalmente all'influenza dei compositori italiani. Queste opere erano così differenti dalle vere *Fantasie* che sono ricordate nelle *Suites* italiane, e non è facile indicare con sicurezza da quali componimenti esse fossero imitate.

Bassani è generalmente indicato come il modello di cui pare si sia servito il Purcell, ma nessuna opera di lui pubblicata prima di quel tempo dimostra la struttura uguale a queste sonate, che nell'impianto furono piuttosto simili a quelle di G. B. Vitali: « *Sonate a due, tre, quattro e cinque strumenti* » (Bologna, 1677), ed è perciò possibile che queste e non alcune opere di Bassani abbiano data a Purcell la prima idea. Nella dedica del libro al re egli chiama le sonate « *Il risultato immediato dei favori del re* » intendendo con ciò che il re gli avesse fornito l'opportunità di famigliarizzarsi coi musicisti italiani. In questa prefazione, che è interessante sotto vari rapporti, egli dice: « *poichè il suo autore si è fedelmente sforzato di dare una giusta imitazione dei più celebri maestri italiani; principalmente di portare la serietà e la gravità di questa specie di musica in voga fra i nostri compatrioti; poichè data la loro indole, è ormai tempo che incomincino ad abborrire la leggerezza e le ballabilità dei nostri vicini (cioè i francesi). Il tentativo egli confessa essere ardito ed audace, poichè vi sono persone ed artisti d'ingegno più alto e meglio atti di lui a questa impresa; egli spera che questi suoi deboli sforzi provocheranno col tempo ed infiammeranno ad un'intrapresa maggiormente curata. Egli non ha vergogna di confessare la sua poca conoscenza della lingua italiana; ma questa è disgrazia della sua educazione, e non può con giu-*

stisia essergli imputata a colpa; tuttavia egli crede poter affermare con garansia, che non si sbaglia circa la potensa dei musici italiani, e questi, e l'elegansa delle loro composizioni egli vorrebbe raccomandare agli artisti inglesi ».

Conclude questa prefazione avvertendo che ha usato le parole italiane per indicare il valore di velocità ed ha dato l'interpretazione inglese dei termini *Largo, Adagio, Allegro, Presto*, ecc.; e questo indica come l'uso di prefiggersi modi italiani, che è poi stato universalmente adottato, fosse allora una vera novità.

Le sonate hanno un carattere assai elevato, che ricorda ai musicisti moderni le composizioni di Corelli piuttosto che quelle dei contemporanei di Purcell. La più parte di esse si apre con una larga introduzione in tempo lento, segue poi una « *cansone* » (era il termine usato), ed una fuga in stile libero. Un lento movimento melodico in tre tempi divide spesso questa parte dall'ultima, nella quale poi il tipo della « *Siciliana* » è spesso adoperato. Queste opere sono vere sonate nelle quali è notevole l'unità fra le diverse parti, di cui è poi abilmente calcolata la successione, per i dovuti contrasti.

Il posto di *compositore* « *in ordinary* » del re, che Purcell occupava allora, portava l'obbligo di comporre un pezzo in ogni ricorrenza solenne per la famiglia reale. Ogni onomastico del re o della regina fu d'allora in poi celebrato con un'ode musicale, come oggi il « *poeta laureato* » d'Inghilterra è chiamato a scrivere i versi per tali ricorrenze. Alcune delle più geniali ispirazioni di Purcell sono appunto in tali odi, che di lor natura effimere pareva dovessero men che mai ispirare il poeta od il musicista. Una di queste composizioni, intitolata « *Welcome Song* », scritta per festeggiare un ritorno del re da un viaggio, contiene il duetto « *Let Cæsar and Urania live* », che divenne così popolare da essere incorporata non solo alle altre opere del Purcell, ma anche a quelle dei compositori posteriori. Un ugual tributo fu reso a Purcell dopo la sua morte, poichè nella cerimonia funebre in musica il D^e Croft usò, per la preghiera che incomincia « *Thou knowest, Lord, the secrets of our hearts* », la musica che dal Purcell era stata composta per il funerale della regina Maria, giustamente pensando che egli non poteva far cosa migliore del suo predecessore.

Nell'occasione dell'incoronazione di questa Regina e William III,

che regnarono insieme, noi vediamo Purcell in una luce meno ideale di quella che vorremmo, desiderando di trovar i grandi uomini spogli delle umane debolezze.

Era l'uso che per tali circostanze le sedie dell'abbazia di Westminster fossero concesse a prezzi altissimi, e quelle sulla tribuna dell'organo godevano una magnifica vista della funzione ed erano perciò ricercatissime. Purcell sosteneva che nella sua qualità di organista aveva diritto al danaro percepito dall'affitto di questi posti, e tentava di dimostrare che i suoi predecessori avevano stabilito un precedente a ciò.

Il decano ed il capitolo reclamavano invece il denaro per sè, minacciando di privare Purcell del suo posto, se non l'avesse restituito; e pare infatti che questi vi si sia arreso, poichè ritenne il posto fino alla sua morte. In altra occasione il compositore ebbe una piccola disputa colla regina. Vi era una canzone scozzese « *Cold and Raw* », che la regina Maria prediligeva, ed in un pomeriggio, quando ella domandò *di essere intrattenuta colla musica*, si fece venire il famoso cantante Gostling, un *basso profondo*, per il quale Purcell scrisse alcune delle sue più famose melodie, e la signora Arabella Hunt, una distintissima cantatrice del tempo; questi due cantarono parecchie composizioni di Purcell, che li accompagnava sul clavicembalo; finalmente la regina cominciando a stancarsi, chiese alla signora Hunt di cantarle la ballata *Cold and Raw*, ciò che ella fece, accompagnandosi sul liuto.

Purcell vedendo le sue composizioni spregiate per quella canzone, determina di farla sentire ancora alla regina, e nell'ode del prossimo natalizio egli introdusse quest'aria, come basso di una canzone « *May her blest example chase* » che è uno dei più notevoli esempi di due melodie sovrapposte.

Purcell aveva allora raggiunto il vertice della sua celebrità; due anni prima aveva scritto non solo un'opera « *Dioclesiano* », ma ancora bellissima musica per la « *Tempesta* » di Shakspeare ed altre opere. La musica del *Dioclesiano* è una delle pochissime pubblicate durante la vita del compositore e non fu un successo commerciale.

La maggior opera degli ultimi anni di sua vita, il *Re Arturo*, parole di Dryden, non fu pubblicata che in questo secolo, essendosi perduta la copia originale appena scritta. Solo recentemente dai vari

manoscritti se ne trasse quanto più si potè, ed alcuni numeri mancano ancora. In questa e nel *Dioclesiano*, come nelle sue così dette *opere*, la musica accompagna solo una parte dell'azione, le scene più importanti sono solo parlate, e la musica serve piuttosto come abbellimento.

La sua produzione più geniale come opera (secondo la definizione ora usata), *Didone ed Enea*, non fu seguita da altri lavori dello stesso genere: poichè a quel tempo il gusto inglese preferiva le rappresentazioni nelle quali la musica non era continua. La moda cambiò quando Hændel introdusse l'opera italiana in Inghilterra e d'allora in poi l'opera seria, in cui i dialoghi parlati sono alternati al canto, non hanno più avuto successo in Inghilterra.

Perfin il *Fidelio* non potè essere rappresentato a Londra senza i miserabili recitativi di Balfe, e pare esistere ancora l'idea che l'unione del canto e del parlato non è possibile che nel soggetto comico.

Al tempo di Purcell era precisamente il contrario. Una relazione interessante di Purcell nel « *Gentleman's Journal* », gennaio 1691-92, contiene il seguente giudizio: « *L'esperienza ci ha insegnato che il nostro genio inglese non può gustare il canto continuato* ». Molte parti del *Re Arturo* sono veramente drammatiche e contengono alcuni brani della miglior musica di Purcell. La famosa « *Frost Scene* » è specialmente originale, e l'uso del tremolo per esprimere i brividi del freddo, è di grande effetto.

La più importante composizione che scrisse negli ultimi anni della sua breve vita è un *Te Deum* e *Jubilate* con accompagnamento d'orchestra per la ricorrenza di Santa Cecilia del 1694. Esso è rimasto in favore dell'autorità ecclesiastica per molto tempo ed ora viene ancora eseguito qualche volta. La sua splendida originalità, il carattere largo e fluente della sua melodia e le mille bellezze della sua architettura lo rendono accetto a chiunque ha la fortuna di udirlo.

Alla vigilia del susseguente *festival* di Santa Cecilia il 21 novembre 1695, l'illustre compositore morì in età di 38 anni, età che purtroppo ha visto finir la carriera di molti compositori.

Il suo vecchio maestro Blow fu di nuovo chiamato ad occupare il posto di organista nell'Abbazia di Westminster, che egli aveva tenuto prima ed al quale aveva rinunciato in favore di Purcell. La fama di lui incominciò dopo la sua morte a spargersi fuori della sua città

natia, ed è interessante conoscere come Corelli si fosse formato una così alta opinione di lui, che intraprese un viaggio in Inghilterra coll'unico scopo di venirlo a visitare; a Dover egli ricevette la notizia della morte del maestro, e se ne ritornò immediatamente a Roma. Purcell fu sepolto presso l'organo dell'Abbazia di Westminster il 26 di novembre e per le esequie si adoperò la musica che egli aveva composto poco prima per i funerali della regina. Sulla pietra funeraria si incise il seguente epitafio:

Plaudite, felices superi, tanto hospiti, nostris
 Præferat, vestris additur ille choris;
 Invida nec vobis Purcellum terra reposcat,
 Questa decus sæcli, deliciasque breves.
 Tam cito decessisse, modo cui singula debet
 Musa, prophana suos religiosa suos,
 Vivat Io et vivat, dum vicina organa spirant,
 Dumque colet muneris turba canora Deum.

Presso alla sua tomba è posta una tavoletta sopra una colonna, con quest'iscrizione: « *Qui giace Henry Purcell Esq., che lasciò questa vita ed andò in quel sito benedetto dove soltanto la sua armonia può essere sorpassata. Obiit 21^a die novembris, anno ætatis sue 37^{mo}. Annoq. Domini 1695* ». È curioso pensare qual cambiamento si sarebbe operato in tutta la musica del tempo, se Purcell fosse vissuto venti anni, o almeno dieci di più. Non solo potremmo ragionevolmente supporre che la musica di lui avrebbe raggiunto altezze sconosciute, e che la sua fama si sarebbe sparsa per tutta Europa; ma egli sarebbe stato testimonia della venuta di Hændel in Inghilterra, e può essere che la sua presenza nel mondo musicale avrebbe notevolmente modificato il *furore* creato dal gigante Sassone. Se avesse ottenuto minor successo di quello che in realtà ottenne, egli è certo che Hændel non avrebbe mai avuto l'opportunità di creare quelle grandiose opere che sono la sua gloria maggiore e non è improbabile ch'egli non avrebbe introdotto la moda della musica straniera, moda che certamente ritardò il progresso della musica inglese.

Queste sono certamente supposizioni, e noi dobbiamo attenerci ai fatti. La musica di Purcell fu accolta al pubblico per molti anni dopo la morte del suo autore; ma è soltanto in questi ultimi anni

che con seri sforzi si fece per Purcell ciò che la Germania aveva già fatto da lungo tempo per i suoi grandi maestri, si incominciò cioè la pubblicazione delle sue opere complete in una forma degna. La pubblicazione dei volumi della « *Purcell Society* », di cui i signori Novello e C^a sono gli editori, è proceduta assai lentamente fino al 1878, data della pubblicazione del 1° volume, ma è da sperare che per l'avvenire un maggior interessamento si prenderà affinché il maggior compositore che l'Inghilterra ha avuto possa divenir accessibile agli eletti musicisti di ogni paese.

Londra.

J. A. FULLER MAITLAND.

Arte contemporanea

SAVITRI*

IDILLIO DRAMMATICO INDIANO IN TRE ATTI DI LUIGI ALBERTO VILLANIS
MUSICA DI NATALE CANTI.

LA POESIA.

Dietro l'ultima vetta il sole è scomparso: un solco d'oro s'apre a occidente, ove si diffondono i rosei vapori del crepuscolo.

E il poeta ariano, volto all' « Aurora vespertina », l'invoca in un inno in cui le immagini passano luminose come le forme delle nubi al tramonto: « Sali, o Sárjâ, sali sul cocchio radiante variopinto « dorato, sali al mondo dell'ambrosia, compi questo tuo viaggio per « la felicità dello sposo » (1).

Sono le nozze augurate della ninfa col nume morituro: la sposa celeste segue l'amante che tristo discende ai regni della morte; domani ella lo riconurrà dal balzo orientale risorto, lo precederà annunziandolo nella veste tutta intessuta di raggi; poi, d'innanzi ai guardi del dio, gli uomini la vedranno lentamente scolorarsi e vanire.

Così — mossa, animata, quasi plasticamente atteggiata nelle immagini che il popolo profonde per entro al linguaggio e dal linguaggio

* La 1ª rappresentazione ebbe luogo il 1º dicembre 1894 al Teatro Comunale di Bologna. Interpreti del lavoro furono: *Savitri*, Etorina de Marzi; *Satiavan*, Carlo Cartica; *Diumatseno*, Giulio Rossi; *Narado*, Alessandro Modesti; *Yamo*, Luigi Francesconi; *Un Bramino*, Gennaro Berenzone. — *Direttore d'orchestra*: Arturo Toscanini. — Il successo, buono nel 1º atto, crebbe gradatamente fino al fine dell'opera. Si replicò: nel 1º atto, il pezzo orchestrale che precede il canto di Savitri; nel 3º il brano « Brezza d'amore » di Savitri, ed il finale.

(1) Riferito dal Kerbaker nel *Giornale Napoletano*, 1875, pag. 144.

crea con ricchezza di forme inesauribile — la descrizione del fatto naturale nell'inno racchiude già in sè gli elementi tutti del mito: ripetuto di bocca in bocca, il canto religioso via via perde l'original significazione, e si ricompone a racconto; la ninfa celeste si trasforma in fanciulla e il nume in eroe, e dall'allegoria fantasiosa della cerimonia nuziale la leggenda umana si svolge.

E la leggenda — che i pastori si ridiranno, nelle lunghe sere, accolti a torno alle fiamme degli asvatti abbattuti — narrerà d'una giovine figlia di re, « dall'agile fianco, dagli occhi simili a fiori « di loto, dal volto lucente come immagine di dea », che elesse a sposo un principe alla cui vita era assegnato il termine breve d'un anno; e l'amò d'affetto ardentissimo; e, venuto l'ultimo giorno, gli volle esser compagna nella selva, ov'era destinato a morire, e d'onde in vece lo riaddusse libero all'alba del dì seguente, riuscita vincitrice del dio della morte per virtù della preghiera.

La fanciulla à nome Savitri — la Sûrjâ vedica —: la leggenda è nel libro V del *Mahâbhârata*; e la racconta il saggio Markandeya a Iudhisthira, per consolarlo nel dolore dell'esilio e dell'oltraggio che la sua sposa à sofferto.

*
* *

L'episodio di Savitri fu tradotto da Michele Kerbaker in versi italiani di squisito lavoro (1); primo ch'io sappia, tra noi, gli dette forma drammatica Angelo Degubernatis.

Nella prefazione che va innanzi all' « idillio », edito nei tipi del Le Monnier nel 1878, l'illustre mitologo ricorda la legge « che obbligò la vedova indiana a sacrificarsi viva sopra il rogo che avea « consunto le ossa del marito estinto » — barbara usanza, al cui pensiero inorridiva l'anima candida del padre Daniello Bartoli, che pur si compiacque a descriverla, in quella sua *Asia* di prolissa gesuitica eleganza, con una ricchezza veramente orientale di colori; e aggiunge: « Ma l'arte de' poeti, che assume l'ufficio gentile di tracciare l'ideale della vita agli uomini, intese altrimenti dal tristo « uso la virtù dell'amore coniugale. Ed i tipi specialmente di Da-

(1) Pubblicati nel *Giornale Napoletano di filosofia e lettere*, a. 1875, pp. 225-265.

« maianti e di Savitri, le due più belle e più virtuose mogli delle
 « quali la leggenda indiana ci abbia tramandato ricordo, grandeg-
 « giano assai più vivendo e riempiendo la vita loro di un affetto
 « operoso e gagliardo che l'altre loro compagne infelici gettandosi,
 « per cieco ed insano furore o per crudele necessità, tra le fiamme
 « d'un rogo. Non è dunque da meravigliare se io, dopo aver trovato
 « largo argomento di dramma nella leggenda di Nala e di Damaianti,
 « abbia pure, col calore dell'affetto acceso dalla fantasia, animati in
 « alcune scene drammatiche i casi di Satiavan e della sua ardente
 « e bellissima Savitri ».

Lasciamo l'ufficio de' poeti, che pare esser ben altro; lasciamo *il calore dell'affetto acceso dalla fantasia*, che è forse un po' troppo; ma il Degubernatis à ogni ragione di compiacersi del suo lavoro.

Nel poema indiano il dramma s'inizia solo al ritorno di Savitri alla corte di Madra, poi ch'ella à scelto lo sposo.

Come l'abbia incontrato, come si sia presa di lui — il saggio Markandeja non dice; e Iudhisthira, ch'è re discreto, non ne lo interroga. Al padre As'vapati, che la richiede della « scelta avventurosa », la fanciulla risponde diffondendosi a parlare di Djumatsena, privato del trono, errante per la selva in continue penitenze, vivente in solitudine triste: dello sposo un cenno a pena, ma v'è in esso tutta la fierezza risoluta della vergine indiana:

Nato in regal cittade, indi cresciuto
 In quel selvaggio esilio il suo figliuolo
 Di nome Satjavàti in gentilezza
 L'alto mio stato agguaglia. Esso è lo sposo
 Ch'io scelsi (1).

Ed è tutto. Segue il dialogo fra As'vapati e il messaggero celeste Narado: « lo sposo è forte, è bello, è generoso, è mite — ammonisce il buon genio — ma deve morire nel breve giro d'un anno, fa che la figlia tua pensi ad altre nozze ». E il padre:

O mia Savitri, ah pensa
 Ad altra scelta. Al danno che il minaccia
 Ogni virtù dell'uom che tu scegliesti

(1) Cito dalla traduzione bellissima del Kerbaker.

Non ha ripari, nè compensi. Udisti?
 Il buon dio nostro Narado l'ha detto,
 Ch'esso, col breve volgere d'un anno
 Getterà in terra le sue membra.....

Cui, di rimando, Savitri:

.....V'han tre cose al mondo
 Che non si fan due volte. Una sol volta
 Si designa un erede. Una sol volta
 Si sposa una fanciulla. Una sol volta
 Si dona la promessa. Or poi che scelto
 Ho un dì il mio sposo, qual fia la sua vita
 O lunga o breve o immacolata o rea
 Non volgerò il pensiero ad altra scelta.

Da quel momento, poi che la fanciulla à fermata irrevocabile la
 risoluzion sua, s'inizia nel racconto la rappresentazione diretta. Il
 corteggio regale, preceduto dai teosofi brähmani, trae all'eremo di
 Djumatseno; il cieco re l'accoglie sotto il tetto

D'una robusta Sorea frondeggiante;

le nozze si compiono con tutte le pompe del rito sacro.

E il tempo volge rapido, in quel recesso, tra le gioie dell'amore.
 Ma nella mente di Savitri la parola di Narado è rimasta: i giorni
 son numerati a Satiavan: ogni ora che trascorre l'avvicina al ter-
 mine dell'esistenza brevissima. È una morte lenta dell'anima. E
 giunge l'ultimo giorno.

Tre dì e tre notti la fanciulla à vigilato in continue penitenze,
 pregando « immota come una statua », offrendo angosciata ad Agni
 il sacrificio dello spirito suo. È il mattino; e Satiavan, tolta in
 ispalla la scure, s'avvia — come di consueto — pel cammino della
 selva. Savitri s'offre risoluta d'accompagnarlo: non i consigli, non le
 esortazioni, non le preghiere la trattengono: tacita, affranta, estenuata
 dal digiuno e dal dolore, essa segue passo passo lo sposo. Il cam-
 mino s'apre a torno lieto d'insolita bellezza: alberi adorni di ghir-
 lande fiorite, laghi e fonti e ruscelli, schiere di pavoni e di cigni,
 appaiono tratto tratto. Ma sono false apparenze di gioia: sul volto
 di Satiavan la fanciulla vede lento diffondersi, d'ora in ora più cupo,
 il pallor della morte.....

La scena che segue — l'apparizione del dio della morte, la preghiera di Savitri, il premio ch'ella ne ottiene — non si descrive. Bisogna scorrerla nella traduzione letterale del Fauche (1), bisogna leggerla negli splendidi sciolti del Kerbaker per sentirne nell'anima tutta la pietosa infinita dolcezza. Rare volte il fantastico e l'umano, il misticismo e l'amore si unirono a comporre una così alta ideal forma di poesia; rare volte l'affetto si effuse nella ardenza della preghiera con tale soavità d'accenti; rare volte, o non mai, l'arte assorse, con così semplici mezzi, a tanta potenza di commozione. L'Alceste d'Euripide pare fredda al confronto.

E quando Savitri riesce al fine vincitrice del dio Jama e riadduce liberato dalla morte lo sposo al romitaggio — e, d'un súbito, la luce del sole che sorge investe la selva — la creatura della leggenda indiana non pare veramente trasfigurarsi e risplendere penetrata dai raggi del dio, bella come l'aurora onde trasse l'origine e il nome?

— Di quest'episodio del poema indiano Angelo Degubernatis scelse due momenti: l'accendersi d'amore di Savitri pel figlio del re decaduto, a pena adombrato nel poema — la scena della selva, che ne costituisce la parte essenziale; più veramente idilliaco il primo, più veramente drammatico il secondo. Vi corrispondono, armoniosamente, due atti: e tra l'uno e l'altro corre il termine a punto d'un anno.

Il Degubernatis dovette creare quasi al tutto la materia del primo atto: le poche parole del racconto di Savitri al padre gli bastarono a comporre tre scene di squisita delicatezza.

Come nel poema, l'incontro avviene nella foresta: se non che qui Savitri apprende la sorte dell'eroe direttamente da Narado, il messaggero celeste, che le volle esser compagno nel suo peregrinare all'inchiesta dello sposo. La risposta di Savitri riproduce quella che ella dà al padre nel Vana Parva, ma con un che, se mi sia consentita l'espressione, di più affettuosa dolcezza:

Che val? Nel breve
Giro d'un anno, sopra molti giorni
D'amor risplende ai fortunati amanti
Propizio il Sol; — se Satiavan del fato

(1) *Le Maha-Bharata*, poème épique de Krishna-Dwaipayana, traduit du sanscrit en français par Ippolyte Fauche. Paris, librairie Durand, 1863.

Che lo preme non sa, pietoso il nume
 Mi dia colmar la vita che gli avanza
 Con le gioie d'amor. Lo sposo mio,
 Narado, eletti.

Come Satiavan si appressa, la fanciulla inchina pudicamente il capo verso lo stagno, ove tra i fiori della ninfea la sua immagine si riflette. Ma lo rialza tosto, rassicurata, e muove essa con gentil bal danza verso l'eroe.

La scena della scelta, che qui si svolge, è brevissima; nella vivacità della pittura gareggia con alcuni de' più celebrati episodii del Ramajana. Fin dal principio del dramma, Savitri è apparsa recando nella mano sinistra un pomo aureo, e al braccio una ghirlanda di fiori. Or come Satiavan offre agli ospiti la panierina ricolma di bacche pur allora raccolte, la vergine ne coglie un frutto. « Vagando per le selve » — essa dice — « ò visto di molte bacche rosseggiare le siepi : « ma simili a queste n'educa solo il giardino celeste degli dei » ; e soggiunge :

Narado, il sacro messaggier de' Numi,
 Che fin qui mi scortò per lunga via,
 A dissetarmi nel viaggio colse
 Nel cielo un pomo; onde l'ambrosia stilla:
 S'ei mi consente ricambiar del nostro
 Ospite il dono, poi che avrà qui fine
 Il mio peregrinar, quest'aureo pomo
 Gitto allo sposo mio signor.

Satiavan riceve il pomo nella sua mano; Savitri lo inghirlanda. E l'atto, da quel momento, procede in una musica molle e continua di versi, tutti pieni di immagini d'amore. All'ultimo, nelle parole onde si chiude, riappare tutta la gentilezza della fanciulla indiana. Narado le chiede qual grazia ella desideri dagli dei: pur che riguardi lei sola, le sarà concessa come dono di nozze. E Savitri :

Se non mi è dato
 Chiederti grazia per lo sposo, io sposa
 Di Satiavàn nulla desio. — No, questa
 Grazia ai Numi per me chiedi, se breve
 Vita consenta il cielo a noi, nel giro
 Breve tutto l'amor nostro conosca
 Le sante ebbrezze d'un eterno amore
 (Si getta voluttuosamente nelle braccia di Satiavan).

L'atto secondo segue passo passo il poema. L'endecasillabo sciolto del Degubernatis stringe da presso la stanza indiana; sono, ravvivate, le medesime frasi, sovente le medesime parole; certo, con in più qualche fioritura lirica richiesta dalla forma dell'idillio, è la stessa intensità di commozione ch'è essenzial carattere della leggenda. Ogni analisi sarebbe qui inutile a fatto, tanta è la somiglianza dell'idillio all'originale.

Veramente convien dire che Angelo Degubernatis, avvezzo allo studio passionato del mito di cui penetrò gli intimi sensi e fornì alla critica moderna alcune delle più acute interpretazioni, abbia immedesimato il pensiero suo alle magnificenze della poesia orientale, tanto fedelmente questa « Savitri » risponde al carattere della leggenda, anche quando non ne riproduce con derivazione consapevole i particolari; imagini, colori, forme — tutto è, meglio che attinto, ispirato alla grandezza originale del poema.

Ma il mitologo italiano à fatto più che un lavoro d'imitazione, o, come usan dire, di « ricostruzione ».

Come nel suo verso, pur così felicemente composto su l'esempio della strofe indiana, la tradizione classica à indotto una tutta italiana temperanza di forma; così nell'idillio da lui composto, la figura di Savitri, pur serbando il luminoso contorno che la leggenda le à dato, acquista una morbidezza d'espressione che, senza mutarne il carattere, la rende a noi moderni più cara.

* * *

Tale l'idillio che il Villanis tolse a soggetto del suo melodramma.

La scelta non poteva essere più felice.

Da assai tempo i nostri scrittori di melodrammi ànno lasciato gli arazzi istoriati della leggenda pei cenci d'un preteso *verismo* popolare; e, come l'ora volge favorevole alla democrazia (quasi m'avveniva a scrivere, senza accorgermene, demagogia), la novità parve rispondere ad un bisogno, e fu chiamata arditezza. Ricordate? Dalle eccelse rocche della critica ufficiale (dicono che una verga magica d'oro compiesse, prima, il miracolo) la lode sgorgò con non più vista abbondanza, e s'accorse dilagando ne' serbatoi dei giornali letterarii e de' periodici musicali: simili a zucche vuote qua e là risospinte,

n'emersero a mille le fame improvvisate. Ma la lode parve alla vanità pretensiosa dei nostri giovani autori anche troppo scarsa: democraticamente, essi scesero ad arringare la folla nelle avvertenze, nei prologhi, nelle note; e su la soglia dei loro lavori amarono pompeggiarsi a far mostra di attitudini singolari e di frasi vanamente sonore — come di muscoli gonfi e di insolite vesti i saltimbanchi, vocianti sul limitare delle baracche dipinte.

E la gazzarra continuò, tra i plausi, allegramente.

Da un lato i poeti, incapaci a costringere per entro al verso il linguaggio rozzo scorretto incomposto del popolo, impacciati nel dialogo dalla rima, perduti negli intrichi della strofe, si gettarono — e se ne compiacquero — all'abbandono d'ogni misura, d'ogni regola, d'ogni forma; dall'altro i musicisti, alle prese con un argomento ripugnante all'arte loro, trascorsero con la felice disinvoltura dell'incoscienza dalla volgarità fiacca all'enfasi strepitosa, dalla contraddanza alla perorazione, ugualmente falsi nell'espressione e nel pensiero; parevano gli uni e gli altri, movendo da punti opposti, burlarsi pur nello sforzo a vicenda, — come gli avari e i prodighi del girone dantesco, e com'essi ridevolmente asserviti a una fatica miserevole e inane.

Durerà ancor lungo tempo?

Non so. Ma se quest'opera del Villanis accenna ad una riazione, io l'accolgo con gioia. Nè la reazione potrebbe meglio affermarsi che col ritorno alla idealità del mito.

La rappresentazione d'un fatto della vita d'ogni giorno nel dramma non assorbe ad opera d'arte durevole se non s'impronti nel mezzo rigorosamente informato alla realtà più immediata e più viva, come accade, ad esempio, nella « Cavalleria » del Verga; ora non v'è espressione dalla realtà più remota, di quella onde il melodramma trae tutta la sua ragion d'essere — un linguaggio armoniosamente intessuto d'immagini e di ritmi e di suoni. Tutto, per contro, nell'unione della poesia con la musica, sembra concorrere a creare una forma di superior bellezza ove il meraviglioso della leggenda à la sua manifestazione più naturale e fascinante; l'idea acquista nel verso un fulgor nuovo, n'esce trasformata — secondo l'efficace frase victorhughiana — come dalla tempera il ferro mutatosi in acciaio rilucente; il sentimento s'effonde nell'onda ritmica più libero; l'in-

treccio dei suoni compone alla fantasia un mondo di maliose apparenze, crea tutto un incanto d'immagini sconfinanti in una lontananza diletta di sogno; all'indefinito della visione risponde l'indefinito del linguaggio, mirabilmente.

Risalendo, primo fra i nostri *librettisti*, alle origini del mito, Luigi Alberto Villanis dette prova d'una consapevolezza d'intenti ormai rara; additando alla dimenticanza stracca degli italiani il Mahābhārata, fornì un esempio degno d'essere imitato.

Come le moli sublimi della primitiva architettura orientale accolsero, nella molteplice unità dell'edificio, collegi templi necropoli palagi, tutte le forme che si svolsero poi separate presso popoli di più estetica coltura; così nella immensa epopea indiana la lirica e la drammatica, la didascalica e la narrativa si alternano si fondano si armonizzano, la cosmogonia si mesce alla teogonia, la descrizione dei riti si intreccia alla poesia delle tradizioni e al racconto dei fatti umani — amori nozze alleanze stragi battaglie — succedentisi in una meravigliosa continuità d'ispirazione.

La curiosità animosa de' nostri poeti può attingervi materia inesauribile d'argomenti.

Al lavoro di Luigi Alberto Villanis fu modello la « Savitri » del Degubernatis.

Di nuovo egli non v'aggiunse che l'episodio della gazzella e la preghiera di Diumatseno agli Asvini, liberamente imitato il primo dall'originale indiano, liberamente tradotto il secondo da un passo dell'Adi Parva (1); di proprio, nella rielaborazione della leggenda, non indusse che la divisione dell'atto terzo in scene svolgentisi contemporaneamente e la rappresentazione diretta del miracolo onde il cieco re dei Salvi riconsegna il regno e la vista. Poche altre scene — le prime tre del terzo atto, la cerimonia nuziale, il coro dei penitenti — non ricorrono nell'« idillio », e o procedono direttamente dal poema o s'ispirano al Ramajana; pel rimanente, personaggi, sceneggiatura, spedienti d'arte, tutto è imitato anzi tolto dalla *Savitri* del mitologo italiano.

(1) Traduzione del Fauche sopra citata, vol. I, pp. 74-75.

Persino la scena dei dignitari Salvi che traggono all'eremo ad offrire il regno a Satiavan — è già più che adombrata nell'opera del Degubernatis ov'essa forma parte del racconto di Narado:

.....Rammentano

I vecchi Salvi i primi anni del regno
Quand'eri giusto e pio.....

.....A che, diss'io, de' vostri
Voti non fate il giovin prence istrutto?
Ed essi a me: Più volte i nostri messi
Hanno tentato Satiavàn con liete
Vive promesse; ma una sola sempre
Fu la risposta: Il nostro re si noma
Diumatseno; io non so l'armi per altro
Re dei Salvi impugnar,

ove la risposta di Satiavan à riscontro preciso nel melodramma:

.....Il prence vostro

Si noma Diumatsen: per lui soltanto
Impugnerò l'acciar.

Ma l'imitazione non è tutta e sola nel disegno o nei tratti essenziali del dramma; essa procede diligentissima fin ne' particolari più minuti. Pensieri, espressioni, immagini, frasi — fin anche versi ed emistichi di versi — passano dall'idillio drammatico al melodramma; alla larghezza signorile onde attinge all'autore che lo precedette, il Villanis non consente confini.

Non mi contento ad affermare. Un raffronto particolareggiato per quant'è lungo il lavoro trarrebbe a diffondermi inutilmente, e l'indagine non è del resto delle più dilettevoli; mi starò pago a qualche tratto delle prime scene.

Fin dagli inizi, l'immagine che ricorre nel dialogo tra Satiavan e il padre ai primi versi

Sui gelsomini del boschetto affollasi
Ronzando la volivola famiglia
Dell'api d'oro, e i pollini odorosi
Tenta, in lieto furor

(pag. 9)

è ripresa nel melodramma, così:

a gara
 in concitato coro
 sui gelsomini del boschetto sciamano
 ronzando l'api d'oro. (pag. 11)

Le parole onde si chiude, nel Degubernatis, la prima scena:

Veggio tra i rami
 D'una giovane acacia il sol guizzante
 Un'aiuola di vergini tulasie
 Vagamente indorar; per brevi istanti
 Là poserai; fra tanto di silvestri
 Frutti io farò nelle vicine siepi
 Allegra messe (pag. 13)

riappaiono nel lavoro del Villanis presso che identiche:

Amico
 di vergini tulasie il sol non tange
 un'aiuola qui presso; ivi per pochi
 istanti al sonno cedi — io di silvestri
 bacche farò per cena allegra messe. (pag. 13)

Poi sono versi quasi interi:

Degubernatis:

Fa ch'io favelli
 Con questo Satiavan. (pag. 15)

Villanis:

Oh fa ch'io pur favelli
 Col grande Satiavan (pag. 20)

E ancora:

Ei tornerà per questa via, ma indarno
 Lo rivedrai (pag. 15)

riprodotto così:

Domani all'alba
 ei tornerà, ma invan lo rivedrai. (pag. 20)

E frasi intere:

Degubernatis:

Oh meraviglia
 Il braccio mio tremò! (pag. 13)

Villanis:

Di Satiavan al detto
Tremâr le vene! (pag. 19)

Degubernatis:

Di regie nozze
Gentil Savitri, chiaro indizio è questo;
Ma qual trono, qual regno attende il figlio
Di cieco re proscritto? (pag. 14)

Villanis:

È questo il segno,
gentil Savitri, di regali nozze.
Ma quai sponsali, o donna, attende il figlio
di cieco re proscritto? (pag. 19)

Degubernatis:

Non è degno il loco
Degli splendori di tua stirpe
..... Ad altre sedi andiam. (pag. 14)

Villanis:

Ad altri luoghi
muoviam più degni di tua stirpe. (pag. 19).

E potrei, di questa guisa, continuare per dieci pagine.

A chi dopo aver letto l'idillio prenda tra mani il melodramma del verseggiatore torinese — Luigi Alberto Villanis, affaticantesi nel lavoro d'una imitazione così riguardosamente minuta, suggerisce il ricordo d'uno di quegli artefici di mosaico la cui industria è tutta nel riprodurre tavole e quadri di pittori celebrati con pietruzze faticosamente scelte e commesse, cercando, per ogni ombra per ogni tinta per ogni sfumatura, la materia che meno ne dissomigli; la copia riesce, necessariamente, misera e fredda, oggetto di vana ammirazione alla curiosità borghese.

Ora, che in un lavoro così fatto, per quanto diligente e paziente, il Villanis si annoiasse, è naturale; e anche più s'intende che all'ultimo, quando al poeta parve di potersi concedere un po' di libertà, gli sia poi successo di farne mal'uso; troppo tempo la sua povera strofe à dovuto portare la catena, perchè non istrascichi il passo anche quando ne è sciolta.

E fu peccato. A ricomporre l'episodio indiano ad opera d'arte moderna non bastava tradurre dal *Mahā-bhārata* assai poco, ridurre dal Degubernatis assai largamente; occorreva qualche cosa di più e di meglio; occorreva ricrear nella fantasia la leggenda, penetrarne l'intimo senso, sentirne vivo nell'anima il fascino, così ch'essa venisse atteggiandosi nella forma suggerita dall'ispirazione, agevolmente — e non invece, come qui succede, per industria faticosa di derivazione paziente. Il procedimento usato dal Villanis spiega assai chiaramente come, malgrado tutto lo studio da lui postovi — e io voglio riconoscerlo, fin che vi piaccia, coscienziosissimo — il melodramma sia generalmente parso cosa povera e al tutto priva di carattere. Caratteristica un'opera non può riuscire che o per la singolarità dell'invenzione o per l'originalità della forma; artisticamente bella non può essere, per nessun modo, se l'ispirazione non l'avvivi; ora non pure al Villanis è mancato l'animo di elaborar la materia tratta d'altronde, ma nè anche gli è successo d'improntarla d'un aspetto suggerito dal suo pensiero, dalla sua estetica, dalle sue attitudini letterarie — essa gli è rimasta affatto inerte alle mani.

E dopo ciò, il parlar di « ricostruzione » è — almeno — un po' vano.

Ma il lavoro del Villanis non è soltanto un'imitazione sbiadita, esso è anche, e soprattutto, un'imitazione mal destra. Poi che questo anche è triste a riconoscere: che pur in un soggetto così diversamente superiore ai consueti, lo scrittore abbia sentito il bisogno di ricorrere ad ogni momento agli spedienti, agli artifici e ai partiti, ormai stracchi, della più vieta forma melodrammatica.

« Io mi sono imaginato » — scriveva burlescamente Annibal Caro nell'*Apologia* contro al Castelvetro — « che il vostro capo sia come « un mulinello, con certi pannicoli così adusti e con certi fori tanto « stretti, che premendovi sopra i concetti sia necessario che non « possano passare se non per minuto, e che il più delle volte i buchi « si turino in modo che se ne facciano schiacciature e bassotti ».

Tal quale l'arte dell'autore di *Savitri*; ciò che vi penetra entro n'esce stranamente sformato.

Volete sapere che cosa diventi, nel rimaneggiamento, un'immagine di delicata eleganza?

Ecco. Il Degubernatis aveva scritto:

Come le pinte
 Farfalle, a pena sorge il Sol, sen vanno
 Di fiore in fior per l'aere danzando
 Fin che, nel raggio più lucente, tutta
 Spiegan la pompa delle gemme d'oro
 Il mistero a velar de' loro ardenti
 Mortali amplessi, e, a pena il Sol tramonta,
 L'ali oscurate, scendono concordi
 Nella fiamma a morir; così a la sera
 D'un sol giorno d'amor, desiderata,
 Inebbriante giunge a noi la morte,
 Poi che pietosa, i miseri disgiunti
 Sposi congiunge in una fiamma sola
 Tripudiante verso il ciel.

(pag. 17).

E il Villanis, imitando:

Come sui fior, nel vivido
 lampo del sole ardente
 le farfallette inseguonsi
 per l'aere tacente
 e quando il cielo imbruna
 al raggio della luna
 strette in amplesso scendono
 sui roghi ad abbruciar;
 Così all'estremo palpito
 del nostro primo amore
 dileguerà nell'igne
 vampa il mortal dolore:
 congiunti in un amplesso
 mortal, dal rogo istesso
 ci assorbirem sul mistico
 Nirvana ad aleggiar;

dove io non noterò l'efficacia dell'epiteto « ardente » dopo il « vi-
 vido lampo », nè la peregrinità della rima « luna — imbruna »
 (manca, a compir la triade perfetta, « laguna »), nè la bella antitesi
 dell' « estremo » palpito del « primo » amore, nè l' « ignea vampa »;
 amo meglio che il lettore raffronti da sè, e concluda.

E non è scelto l'esempio. Potrei citarvi il duetto d'amore, —

ove il « pio liberale veridico » Satiavan del poema si trasforma leggiadramente in un tenorino di grazia, che comincia con una flebile invocazione alla brezza e finisce per gettarsi a ginocchi dinanzi alla sua donna, esclamando:

O dea! vile un mortal cade al tuo piè;

— potrei riferirvi le strofe

Oh sogno mio dolce, sospir del mio core
mia luce, mio bene, mio tenero amore

in cui tra le fiorettature dell'arcadia sentimentale lo spirito (sono parole del poeta) « favella, gorgheggia, s'estolle gigante »; o la romanza di Satiavan al « soffio pensoso » del loto (o dove mai si è cacciato il pensiero?), o la cicalata di Diuatseno nell'atto terzo.... Ma a che serve?

Quando vi avrò detto che tutta la convenzionalità fastidiosa del vecchio linguaggio melodrammatico rivive, non sempre spolverata a nuovo, in questo lavoro — contrasto stranissimo alle immagini attinte al poema e all'idillio; vi avrò detto, mi pare, a bastanza. Di rado o non mai una frase che renda viva, immediata, efficace l'idea; le cose più umili, i pensieri più semplici, gli affetti più familiari si esprimono in un'enfasi stucchevole e continua. Savitri vuol significare ch'ella è affranta dal digiuno? Le vien detto:

de l'esser mio
i digiuni allentâr l'onda vitale.

Vuol chiedere a Jama che sia ridonata la vista a Diuatseno?

Al cieco padre
deh! ristora degli occhi il dolce lume.

Vuol pregar il dio della morte che ancora ascolti una parola?

O possente
Udir vorresti un motto?

Cui Jama:

Orsù favella.

I Salvi, che si fanno strada con la scure fra gli Asvatti, « fendono con l'acciaro possente il *fiero* intoppo dei rami »; Diuatseno,

presso a morire, è giunto « al termine là dove cade la mortal natura »; il cielo, commosso alle preghiere di Savitri, « plaude ai concetti dell'anima », e via di questo passo. Non manca nè anche l' « Udisti? Udii » (pag. 19), d'ormai classica alfieriana memoria; la parola è sempre, academicamente, *favella*, *motto*, *detto*: la sposa nel vocativo è, invariabilmente, *donna*; il principe, *prince*; che più? per armonizzare colla verità del linguaggio, persino i colombi, povere bestiuole!, diventano *alteri*, e le frondi *pensose*.

Narado e Diumatzeno, Satiavan e Savitri, i sacerdoti di Brama e i Salvi, cianciagliano una lingua miserevole che già udimmo risuonare in bocca a eroi greci e romani, a castellani e a paggi e a cavalieri medioevali — eroi e cavalieri, castellani e paggi, s'intende, da burla.

Non è meraviglia se in questa inestetica alterazion della frase in questa continua falsità dell'espressione, la leggenda perda l'ingenua sua freschezza; e le figure del melodramma, fantocci mal affazzonati nelle foggie orientali, malgrado tutta la *chincaglieria* delle parole tolte alla lingua originale, non riescano a commuovere che, qualche volta, alle risa.

Giunti alla fine del lavoro, si ritorna alla prefazione — e si legge: « I colori, le frasi principali, gli incidenti, tutto è attinto al poema originale ». Si ricorrono le note, poste a segnare « il lavoro di ricostruzione fatto sulla leggenda ».

E si pensa, melanconicamente, che la severità degli intendimenti conta in morale moltissimo; in arte, da sola, assai poco.

Fu lodato, da qualche critico, il lavoro letterario. Sarei ingiusto se disconoscessi che il melodramma del Villanis è, in paragone di molti altri, insolitamente corretto.

Non già che la prosodia sia sempre esattissima; per un esempio, il verso

del mistico viator su l'alte membra (pag. 47)

è, per endecasillabo, un po' lungo; se bene à riscontro in quest'altro:

a rapire lo sposo mio adorato;

nè persuadono « saggio » e « raggio », sdrucchioli (pag. 51 e 55), nè « visione » e « radiosi », constretti in tre sillabe (pag. 24 e 54); e l'emistichio

la possa apprender piena (pag. 65)

ricorda un po' troppo, nella dolcezza del suono, il celebre

Pietro Paolo pittor pinse pittura.

Nè vorrei dire che la sintassi sia sempre italiana; certe inversioni, come ad esempio queste:

Ma del fiume *se* l'onda nemica
di ripari inflessibil s'avanza
fugge il savio *quel* cozzo fatal (pag. 18).

.
del cielo
se l'azzurro splendor mi tolse Iddio (pag. 42)

.
un lento
canto bisbiglia il Kókila
d'amor

non sono, parmi, nel genio di nostra lingua; e non le scusa la necessità d'esser fedele al testo, che qui non ricorre, e che in una traduzione in versi, del resto, non licenzia a tanta disinvoltura.

Ma sono mende lievi, coteste: i poeti per musica ci avevano da tempo avvezzi a ben altro.

Se non che l'arte dello scrivere non consiste poi tutta nell'osservar le regole della grammatica e della prosodia, per quanto oggimai possa parere gran cosa; l'opera d'arte vuol essere, innanzi tutto, opera di stile.

E lo stile del Villanis non differisce di troppo dal solito dei librettisti.

Dell'enfasi nell'espressione, dell'abuso di perifrasi, della innaturalità della frase è toccato più sopra — e mi passo volentieri dall'insistervi oltre. Ma qualche critico spigolistro (non io, non io) potrebbe chiedere all'autore di Savitri donde mai abbia attinto *il bacio che guida* — e sia pur bacio di vespro e guidi pure le rondini (pag. 41); nè mi parrebbe risposta soddisfacente cotesta, ch'esso è della stessa famiglia dei *passi* che *sfumano* (pag. 42), del *palpito* che *avvince* (pag. 26) e del *soffio* del loto che *scande* un mistico poema (pag. 16). Quanto a me, è trascorso assai facilmente sulle *terrene macule* (pag. 48), sulle *patule foglie* dei banani (pag. 31);

mi sono fermato un po' più dubitoso sui *biblici amori* di Satiavan e Savitri (pag. 35); ma per quanto mi sia stillato il cervello non è per anche compreso come uno sguardo possa esser *pallido* (pag. 26), e avrei caro d'apprenderlo. Per ora inchinerei a crederlo un *arcano*, da che tutto, nella poesia del Villanis, è arcano; arcane le pupille (pag. 25), arcani i palpiti (pag. 34), arcana la luce (pag. 37), arcano il pianto (pag. 50), arcana la voce (pag. 31), arcani i fiori, le fiamme, gli incensi; in diciassette pagine ho contato quattordici volte l'epiteto, e vi faccio grazia dell'avverbio. Questo amore del misterioso non è riscontro che nella predilezione per le *sommità*; onde abbiamo: l'alta melodia (pag. 12), l'alta risposta (pag. 27), l'alta fiamma (pag. 31), l'alto affetto (pag. 35), l'alta istoria (ivi), l'alta luce (pag. 55), l'alta ambasciata (pag. 63), e da ultimo quello ch'io direi un felice connubio, se non m'increscesse di farmi parainfante di amori lesbici, « l'alta arcana ragione » (pag. 47).

I più squisiti stilisti della moderna letteratura francese, i fratelli de Goncourt, hanno scritto che dall'uso dell'epiteto si rivela l'artista.

Per isfuggire a considerazioni che non soccorrerebbero troppo favorevoli, mi rifugio nella elocuzione. Ho notato: « la speranza che olezza su pei sentieri dell'anima » (pag. 32); « i pensieri dei saggi che van penetrando il mito come colombi volanti all'infinito » (pag. 32); « il profumo d'odore celeste » (pag. 48); « l'istante che indorasi di sole » (pag. 34)

E mi pare che basti.

*
* *

E dopo ciò, del lavoro di Luigi Alberto Villanis che cosa rimane?

Rimane — per l'autore — il merito di aver additato al melodramma una fonte d'ispirazione ricchissima e a torto dimenticata; rimane — in chi è letto — la tristezza d'aver visto aggiungersi, ai tanti, un altro esperimento fallito, dove pur era insolita nobiltà d'intenti e serietà coscienziosa di studii.

Non altro.

ROMUALDO GIANI.

LA MUSICA.

Poche volte mi fu dato di assistere con un così vivo interesse alla rappresentazione della prima opera di un giovine compositore. La concezione del melodramma è al dì d'oggi influita in tanti e così disparati modi, così diverse sono le tendenze delle scuole che si affermano e pretendono e raccolgono in fatti un deciso interesse, che noi vediamo artisti valenti, i quali non sono più alle loro prime armi, essere incerti sulla forma da adottare nel loro lavoro, e, segno caratteristico della nostra epoca, riflettervi, in conclusione, il successo di quelle varie tendenze, senza marcarne preferibilmente nessuna, oppure lasciar che dalla loro confusione risulti uno indefinibile amalgama, oppure ancora, e questo è altresì più abile e più banale affarismo, quando coltivare una predilezione del pubblico, quando soddisfare una esigenza dei conoscitori. Or bene, se da un lato questo triste ascendente di uno stato generale delle menti e del gusto artistico è cosa difficile, per il momento forse impossibile, ad evitarsi, da un altro lato è vero che qualche artista coscienzioso ed onesto ha trovato tali difficoltà per esprimersi liberamente nella sua opera d'arte, da sentire il bisogno di fermare la propria attività e di raccogliersi. Molti altri compositori, invece, apparentemente più fecondi, hanno lasciato che, diciam così, questo colore del tempo, libero si ripercuota nei loro prodotti, con quanta dignità e quanto successo per l'arte noi non sappiamo e non vogliamo sapere. Certo è che della miscela di queste disparate tendenze il pubblico odierno non s'offende; anzi, l'applaudiva: è conseguente. Si possono constatare, al dì d'oggi, in una stessa opera che segue apertamente le tendenze wagneriane, scritta anzi da certo compositore che di Wagner si fa dire discepolo, dei motivi musicali, che vorrebbero essere molto profondi e sono certo e soltanto di wagnerico aspetto, alternati con motivi da operetta.

Qual tristo consiglio sia codesto, che ne sospinge a praticare e ad applaudire tali ibride mescolanze e che ci rende cotanto scettici, specialmente allorchè si tratta di musica da teatro, inverso la purezza dello stile e della forma d'arte, non è chi non veda. Ciò non

di meno esso è l'anima di ogni compositore drammatico, e il risultato è uno solo, la decadenza di un genere d'arte il più completo, il più bello e popolare, quello che più è penetrato delle esigenze che l'arte ha indispensabili, cioè di rivolgersi, con le forme sue immaginose, direttamente al sentimento del popolo, dirò anzi del popolo ingenuo ed insciente.

Se vogliamo essere sinceri, e lo saremo ad ogni costo, dobbiamo constatare con vera gioia, che l'opera del Canti non appartiene alla specie di quelle, in cui avvengono le usuali, sfacciate e deplorabili manipolazioni di stile e di forme, tutte senza carattere, senza libere affermazioni proprie ed originali; manipolazioni, le quali ci persuadono subito che noi ci troviamo in presenza del mestierante o del virtuoso. No; nell'opera del maestro Canti lavora un artista coscienzioso ed onesto, un temperamento felicissimo di musicista si esprime liberamente, seguendo la propria inclinazione, e il suo sentimento personale, a tratto a tratto, si afferma ed anima gli oggetti. Al Canti bisogna rendere questa giustizia: egli non ha voluto fare quasi mai alcuna di quelle concessioni che, deturpandolo però, avrebbero potuto rendere il suo lavoro più accetto al pubblico. Scegliendo il soggetto della *Savitri*, egli sapeva bene che il suo prodotto sarebbe stato l'antitesi perfetta, si sarebbe trovato agli antipodi di quello, che oggi si contratta sul mercato musicale italiano. Egli si è quasi sempre astenuto dall'effetto musicale astratto; ha cercato invece di riempire le sue forme musicali con un concetto giusto, logico, naturale; egli ha voluto che la sua musica, la sua orchestra prendesse continuamente parte al dramma, che ne aumentasse possibilmente l'interesse, che ne reggesse e talora anzi che ne rappresentasse con maggior forza la connessione intima ed esteriore. Egli ha capito che, se talvolta vi avevano momenti deboli nell'azione e tal'altra soverchio accumulamento di idee e di episodi, la musica dovesse colla sua importanza, colla sua vita, col suo linguaggio sopperire là a codesta deficienza e qui conciliare e confondere elementi diversi in una espressione unitaria. Egli, in una parola, si è posto di fronte all'opera d'arte, compreso della sua elevata missione, e si è dato tutto, con vera anima d'artista, a gittare più luce che ha potuto sul quadro del poeta, a colorirlo con la maggiore efficacia, senza preoccuparsi d'altro fuorchè di esso medesimo. E al musicista (lo dico senza ombra di offesa pel

poeta) noi dobbiamo cotesto risultato pienamente raggiunto, di avere cioè mantenuto sempre sveglio l'interesse dello spettatore, d'avergli vincolata l'attenzione in modo, che, pure frammezzo a scene di non molta varietà, l'attrattiva delle situazioni, mercè la musica, non diminuisce; e se v'ha un'opera di giovine artista, in cui la forza della favella musicale si affermi, componga, equilibri, la *Savitri* del Canti è certo uno degli esempî più persuasivi.

Al compositore non si potrebbe certo negare la grande responsabilità che egli si assumeva musicando questo idillio, che tanto si scosta dalle solite azioni liriche; un'arditezza anzi grandissima commetteva egli, pensando che nella leggenda scelta non vi aveva certo il fondo di caratteri molto plastici, di poderose e drastiche situazioni e nemmeno una vivacità di scene e di dialogo, uno svolgersi di episodi, un avverarsi di conflitti, che concorressero rapidi, con forza e precisione ad esplicare caratteri e a rilevare effetti. No; egli vi aveva poca luce e scarsi contorni, buona lirica, ma spesso fredda ed antidrammatica; ora, ravvivare la sua tela, dirigerla un'onda copiosa di luce e colore, marcare più nettamente i caratteri, proporzionare e dar risalto ad imponenti effetti, ecco quel che altrove può essere ufficio condiviso col poeta, mentre qui restava affare più che altro del musicista. Forse il Canti, preoccupato anzi di queste necessità, ha esorbitato talora dalle proporzioni, dai limiti musicali dell'idillio.

L'autore si è indubbiamente tracciata una linea di condotta chiara e precisa. Visti i caratteri principali dell'azione, le sue cause e i suoi momenti, egli ha ricorso al motivo tematico rimesso in uso dal Wagner, il motivo cioè, che ce li tenga presenti del continuo e faccia che il ricordo di quegli obbietti sia come una guida per la nostra memoria e la nostra facoltà di sentire. Ed egli ha fatto bene. La tradizione del melodramma italiano non cominciò forse in tal guisa? E se da questa tradizione mano mano l'opera si scostò, non accadde forse ciò per correr dietro ad effetti che col dramma non avevano più nessuna relazione? Perciò, dunque, nessuna accusa può farglisi di plagio se non dagli ignoranti. Non è forse oggi accettata da tutti i migliori compositori teatrali d'Europa la restaurazione che il Wagner ha operata del motivo conduttore? Ma, certo, il Wagner ha di molto sviluppata l'idea primitiva. Non per nulla il mondo doveva essere invecchiato di duecentocinquanta anni da Monteverdi a Wagner.

Ma una volta che il musicista, per la sua opera d'arte, abbia adottato un sistema — e non si potrà negare che tal sia il caso del Canti — può egli mai prescindere dalle cause che lo determinano, può disciorne le parti costituenti, può innestarvi elementi eterogenei? O non sembra forse che egli lo debba applicare in tutte le sue conseguenze o lasciarlo affatto? Il Canti, a mio avviso, lasciando certo una forte preponderanza al sistema adottato, ha voluto talora conciliare le tendenze di due prodotti artistici dissimili, che stanno l'uno rispetto all'altro come i due poli opposti: le tendenze del dramma wagneriano e quelle dell'opera. Se ciò non fosse, egli non avrebbe costruito certe parti del suo lavoro seguendo forme viete ed antiquate — il duetto finale dell'atto primo, il quintetto dell'atto secondo, l'aria di Savitri nel terzo atto, il coro finale dell'opera — mantenendo, ad esempio, nel concertato finale del secondo atto, la vecchia formula della proposta di una delle parti, seguita dal relativo svolgimento; egli non avrebbe impiegato così spesso il coro come decorazione mobile della scena o come ornamento lirico; egli non si sarebbe giovato di tali espedienti strumentali, che, nulla aggiungendo alla efficacia delle situazioni, interrompono l'azione del dramma, l'illusione della scena e lasciano i personaggi in un'attesa fredda e penosa. Talora dalla sua opera io ho ricevuto tale impressione, come se l'artista abbia voluto comporre alla Wagner, far cantare alla Wagner, adoperare le voci e gli strumenti in tessiture affatto pertinenti ai romantici tedeschi ed abusate dal Wagner e dai wagneriani in ispecie, praticare una modulazione insistente e spesso ingiustificata, la forma declamatoria nel canto, le aspre spezzature e le irregolari divisioni del periodo musicale — cose di cui io mi guarderei bene di far rimprovero al compositore — e tuttavia mantenere, tal'altra volta, alla sua musica una forma finita e manierata, la quale con l'ideale contenuto e con le predilette tendenze sta in perfetto contrasto.

Si osservi l'azione del coro in tutta quest'opera. Si può dire che, quando esso canta sulla scena, la sua presenza è così poco giustificata — come anche il suo dipartirsene — che la espressione, che ne risulta, è inefficace, indifferente, perchè la sua necessità è nulla. Esso appare e scompare evidentemente per conferire varietà alle scene. Una efficacia maggiore l'ha il coro quando resta invisibile, perchè egli allora risponde al concetto per cui è adoperato,

ciò a quello di un ingrediente lirico, che ha un'azione molto generale sullo svolgersi degli episodi. D'altra parte poi, io non vorrei che di questi cori interni si abusasse, come vi ha minaccia in quest'opera. E in quelle medesime scene, in cui l'indirizzo musicale è sensibilmente alterato non solo, ma è propriamente spostata la base, sulla quale è eretto il sistema seguito dal compositore, noi vediamo tutto il rancido convenzionalismo dell'opera tornare in vigore; noi vediamo ancora allineati gli attori principali, le spalle rivolte al coro circostante, il quale ha da servire come sfondo decorativo ed armonico allo svolgersi del concerto vocale. Non che questi momenti di espressioni liriche o drammatiche collettive nel dramma non vi possano o non vi debbano essere. Se giustificati dall'azione, essi raggiungono sempre una grande efficacia. Se la necessità di dare sfogo a certi sentimenti induca i personaggi, che hanno impresso ad esprimersi singolarmente, ad unire e confondere le loro espressioni in una forma polifonica, qual mai più grande efficacia di codesta in una specie d'arte, che consente di giungervi coi mezzi più energici, sensibili e perfetti? Ma quando ciò non sia, quando noi ci troviamo di fronte a un brano di concerto vocale applicato in un dato momento dell'azione semplicemente per ottenere un effetto voluto dall'arbitrio del compositore, a un finale d'opera, allora noi sentiamo come questo, nel dramma, non sia che un ingrediente eterogeneo, che viene a mescolarsi e in cui, come effetto astratto, non ha ragione d'essere.

Il Canto fa uso della declamazione musicale che tiene il luogo del recitativo. Ora, questa declamazione musicale, o canto declamato, la quale non ha linee così marcate da potersi sempre nettamente distinguere dalla melodia propriamente detta, è mantenuta, a mio credere, spesso troppo lenta, solenne e prolissa, con ingiustificate lacune e corrispondenti riempitivi orchestrali. Ma, tolta al dialogo la sua scorrevolezza, oltre al mancare a certe scene l'efficacia che potrebbero avere, è tolto l'effetto a taluni pur interessanti squarci melodici, e non è a meravigliare che lo spettatore rimanga talora, di fronte a tale declamazione, nell'aspettativa di veri momenti lirici, di vere soluzioni melodiche a forti colori, le quali non appaiono o, dato pure che seguano, hanno troppa analogia colla lentezza del canto declamato, perchè esse abbiano a rilevarsi con nuova e potente attrattiva. Molte melodie del Canto ottengono, perciò, la metà della

loro efficacia. Qui il difetto mi sembra consistere in ciò, che la forma del dialogo si confonde troppo e senza necessità con quella della lirica: ma questa è l'espressione di una sensazione elevata.

*
* *

Per le ragioni dette fin qui, sulla via battuta dal Canti, l'opera difficilmente potrà raggiungere una efficacia in grande, potrà agire con la potenza di una impressione unitaria. Il segreto della così nuova ed inaudita efficacia del dramma di Wagner non consiste nella forma declamatoria del canto o nella strumentazione, nè ancora nella modulazione armonica intensiva. Esso consiste nella motivazione ognora giusta, incalzante e sottile, per cui i momenti drammatici determinano i momenti musicali: un nesso misterioso li regge sino negli elementi più fini. Ritmo, tonalità, strumentazione sono tutti effetti di cause certe più o meno palesi, e questi elementi non vanno considerati mai in sè, ma solo come giustificati dallo intento poetico. Che cosa succede invece oggi? Questo succede, che i compositori, chi più chi meno, osservano e, può darsi, studiano le partiture del Wagner, tutt'affatto compresi degli effetti esteriori e superficiali che vi trovano, de' coloriti dell'istrumentazione, di certe fusioni di strumenti, di formule drammatiche, di figure d'accompagnamento ecc., ma non penetrano la loro ragion d'essere, cioè il fondo dell'opera d'arte, che quelle partiture pure rivelano. Così siamo sempre nel caso di osservare come lo studio del Wagner si risolve, per ogni dove, in una assimilazione di procedimenti tecnici, senza penetrare il fondo che li giustifica. « Le scoperte del Wagner, nota il signor Chamberlain, nel campo dell'armonia, dell'istrumentazione e della versificazione, sono già passate nel dominio del pubblico, ma il dramma stesso, l'arte nuova, al servizio della quale furono fatte queste innovazioni di ordine secondario, è restata fino ad oggi senza influenza reale e perfino quasi totalmente incompresa ».

Nella *Savitri* è evidente che la fantasia del compositore si nutre spesso di visioni e di ricordi wagneriani. Talora in Narado e in Yamo noi sentiamo Wotan; in Savitri e Satiavan, Siegmund e Sieglinde; in certe scene, come p. e. in quella fra Narado e Savitri, nel primo atto, è palese il linguaggio del Wotan della *Walküre* o del Vian-

dante del *Siegfried*; così la scena dell'apparizione di Yamo e l'ultima dell'opera sentono parecchio dei modelli donde son prese. Ma in tali casi, secondo me, il peccato originale è nel libretto, il quale mostra dappertutto l'impronta di un solenne misticismo, e che a certi personaggi, a certe situazioni o è volontariamente ispirato, o ne tratteggia virtualmente di tali, che con quelli o con queste offrono analogie. Il soggetto per sè stesso, in cui il simbolismo ha tanta parte, il fato, il volere divino, che regge l'azione sin da principio e lascia una libertà illimitata al succedersi degli avvenimenti, alla loro giustificazione, alla giustificazione ed alla consistenza dei caratteri, il miracolo, la potenza della preghiera, tutti questi elementi dovevano condurre ad una trama, che da quelle dal Wagner preferite nulla o quasi poteva scostarsi, anzi doveva con esse trovare troppo spesso evidenti punti di contatto. Or tutto ciò ha fatto, è vero, schizzar fuoco talora dalla immaginazione dell'artista, ma, in quel mentre che tali elementi si facevano innanzi, nella grande opera d'arte originale, con una necessità ineluttabile e con una forza finora sconosciuta, nell'idillio del Canti venivano introdotti solo per l'effetto di una predilezione d'artista, e quel fuoco sovente non era, in verità, che una folata di scintille incapaci di suscitare l'incendio.

* *

A questo risultato mi ha condotto l'attenta considerazione dell'opera del Canti nel suo complesso. Qualità importanti emergono nel compositore, anzi tutto quanto alla intuizione dei caratteri. I personaggi meglio tratteggiati dal musicista, a mio credere, sono Savitri e Narado, quest'ultimo però troppo compresso tra le caratteristiche del linguaggio wagneriano. Gli altri sono meno determinati nello stesso poema, e di questa minore determinatezza risente anche la musica.

Seguiamo ora il musicista passo per passo nel suo diligente e coscienzioso lavoro.

* *

Una breve introduzione orchestrale, resa anche più efficace dalla vista della scena, si svolge pittorescamente sui due *temi della fo-*

resta, il primo de' quali, caratteristico e di ottimo effetto emozionale e descrittivo,

Largo non troppo.

(1) (Violini) (Si alza la tela)

fp p

etc.

ci induce nell'anima una quiete profonda, una pace solenne e deliziosa. L'altro motivo è meno originale ed importante; egli è anzi di aspetto assolutamente wagnerico. La forma, nella quale per la prima volta ci è presentato,

Largo non troppo.

(2)

lo rende tanto più efficace al suo riapparire, fissato nella tonalità di *re bemolle*:



Io non amo nè credo utile il confronto delle melodie per avventura analoghe, tanto più che codesta analogia oggi è forse inevitabile; ma questo passo è uno de' più tipici di Wagner, ripetuto sino alla sazietà in ogni parte della sua tetralogia.

I due motivi si alternano, si rincorrono, conciliati ognora dal bisbiglio dei violini nella parte acuta, e svolgono un quadro animato, sobrio nelle linee e ne' coloriti, unito nello stile, nel quale però sulla vera essenza musicale predomina l'effetto della materia astratta dei suoni. Questi motivi restano ancora per poco il sostrato orchestrale, sul quale si svolge la scena tra Satiavan e Diuatseno, interessante anche per l'accentuazione patetica, sebbene linguisticamente non sempre corretta, del canto. Ma già, sin dal principio, un altro tema ci si presenta, non molto originale nè a suo giusto luogo: è il tema *eroico*.

(3) SATIAVAN

tan le nu - go - let - te

etc.

Il carattere di questo tema resta diminuito pel fatto, che esso si manifesta sopra un momento poetico descrittivo, col quale non ha relazione di sorta. Questa mancanza di corrispondenza fra le parole e la musica, al primo annuncio dei temi, pregiudica la chiarezza e l'energia colle quali essi debbono imprimersi nell'animo dell'uditore.

Due altri motivi si succedono in questa medesima scena: il primo si annuncia di sfuggita; è quello del *regno dei Salvi*:

And.^o giusto.
(4) g^a

l'altro, il motivo della *pietà filiale*, si afferma con certa insistenza.

And.
(5)

Giocondamente dipinto è l'accorrere dei cigni sul lago al cenno di Satiavan, seguito dal momentaneo riapparire del primo tema della foresta (N. 1).

Ma questo episodio è di maniera e la musica altrettanto. E però l'autore s'ingannerebbe se credesse che l'uno e l'altra producano l'effetto cui egli ha inteso. Di tali situazioni che, per quanto riprodotte fedelmente dalle fonti poetiche originali, per quanto giustificate dunque, mostrano qualche analogia con delle situazioni esistenti in opere moderne che han fatto epoca, ve ne hanno parecchie in quest'opera. Soltanto io trovo pregiudizioso il fatto d'averle il musicista accolte, non perchè il pubblico, scoprendone l'analogia, ne resti offeso, bensì perchè il compositore, che non crea più liberamente, mostra di non riuscire in ciò che vuole.

Come scena preparatoria dell'azione, è questa già bene importante. Essa ci rivela un artista che lavora con mezzi moderni, non sempre però con la completa coscienza del loro significato e della loro giusta applicazione, dominato forse soverchiamente da tendenze, alle quali egli fa sacrificio della propria personalità, ma che almeno, per quanto è lecito pretendere oggi, sono rispettate.

Satiavan e Diumatseno si allontanano lentamente, mentre l'orchestra ripete il motivo della *pietà filiale* (N. 5). Il semplice ed espressivo epilogo ha lasciato appena disperdere i suoi ultimi e dolcissimi suoni, quando si ode il coro in lontananza: « *Ove siam* ». Egli è preparato con molta abilità, è sobriamente ma bene colorito, efficace e commovente. È bella e di eccellente effetto l'esclamazione:

1° Gruppo

Tenori O-ve siam! - - - - -

P. O-ve siam! - - - - -

Bassi O-ve siam! - - - - -

(Andante) P. O-ve siam! - - - - -

2° Gruppo

Tenori O - ve siam!

P. O - ve siam! - - - - -

Bassi O - ve siam! - - - - -

P. O-ve siam! - - - - -

ripetuta alla 3ª maggiore superiore.

perchè vi è riprodotta la situazione, e vi ha carattere, come anche nel brano che segue sullo spunto:

(And.^o)

Ten. P. Dal-le pen-so-se fron-de un mi-sti-co bār-lu-me etc.

Bassi

È strano che un pubblico, che ha l'intelligenza musicale fin sulla punta degli stivali, applaude p. e. l'effetto astratto e comunissimo che produce l'impiego di suoni nella tessitura sopracuta dei violini, come si ha nella melodia (il tema del *sacrificio* N. 6) suonata dall'orchestra nel mezzo della susseguente scena fra Narado e Savitri, e non rilevi per nulla la bellezza, l'espressione di questo momento poetico e musicale felicissimo, di questa trovata geniale, che, oltre al suo valore come musica e alla sua energia emozionale, dimostra anche nell'autore un senso finissimo di quel che sia colore locale ed effetto della scena.

Un motivo, che diremo dei *messi dei Salvi*, troppo comune, accompagna poscia l'entrata in scena del coro. Da questo punto fino alla scena Savitri-Narado l'interesse musicale è mediocre. Il canto del Bramino « *Quando falcata splende in ciel la luna* » e l'aria di Satiavan « *Tu che il grande Narana* » sono inconseguenze stilistiche, alle quali l'autore forse non avrebbe difficoltà a rinunciare.

Or la scena seguente fra Savitri e Narado è interessante, perchè, anzi tutto, impariamo a conoscere i due motivi conduttori più importanti dell'opera e poscia perchè assistiamo a quel loro melodico svolgimento ed intreccio naturale, a cui si deve il successo della intera scena. Essi sono il tema del *sacrificio* e quello della *fatalità e del Nirvana*. Savitri è annunciata dal primo.

(6) *Andante.*

The image shows a musical score for a section titled '(6) Andante'. It consists of three systems of music. The first system has two staves: a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The second system also has two staves, continuing the melody and accompaniment. The third system has two staves, with the melody staff ending with a fermata. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf'.

Si può già, sin da questo punto, notare come il criterio del richiamo dei temi sia rigorosamente seguito dall'autore, e noi incontriamo

p. e. il tema della *foresta* quando le parole di Savitri alludono alla vita che vi conducono Satiavan e Diumatseno, e il tema del regno dei Salvi quando l'accento sia al destino regale, che la inconscia Savitri crede attendere l'eroe Satiavan. È allora che Narado, a togliere questa illusione, predice vicina la morte di Satiavan col tema della *profesia*:

(7) *Grave. NARADO.*

Ma te di-vi-ne al ciel fu-ro cre-a-te splen-di-de co-se

al quale segue lento e solenne il tema della *fatalità* e del *Nirvana*.

(8) *Lento e fatale.*

SAVITRI

Io nul-la in-ten-do o

NARADO

Na-ra-do, Che vuol dir. Nel bre-ve gi-ro d'un'

an - no ei dee mo-rir.

The image shows a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are "an - no ei dee mo-rir." The music is in a key with two sharps (D major) and common time. The vocal line consists of a few notes, and the piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes.

La scena, e con essa il primo atto, si chiude con la ripresa del motivo del sacrificio, utilizzato e svolto nella forma di un duetto fra Savitri e Narado, con la fusione dei due temi oltremodo caratteristica non solo, ma abilmente pensata e perfettamente logica. Nel mentre infatti che Savitri, ancor tutta immersa nella gioia del suo sacrificio, s'avvia lentamente pel sentiero della foresta, seguita da Narado che l'ammira e la compiangere, noi sentiamo l'orchestra che commenta la situazione con questa interessante pittura tutta espressione e genialità.

And.

F. ben marcato

The image shows a piano accompaniment score. It is in a key with two sharps (D major) and common time. The tempo is marked "And." and the dynamics are "F. ben marcato". The score consists of two systems of music, each with a treble and bass clef. The music features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with some triplets and sixteenth notes.

Il coro ripete di lontano, sul motivo di prima: « *O spiriti vaganti in questa pace* » etc., e l'orchestra riprende il vago mormorio della foresta come nella introduzione: poche battute, chiusa sobria, unitaria e che potrebbe essere efficacissima.

Ma al Canti io vo' dire tutto il pensiero mio. Questo duetto Savitri-Narado è una delle forme, che nella sua opera restano isolate in mezzo a un quadro, il quale, complessivamente, in tutt'altra specie di effetti, in tutt'altre risorse pone la sua consistenza, a tutt'altre proprietà stilistiche attinge la sua vita. Perciò, anche questo duetto cade nella categoria delle incompatibilità stilistiche. Si annuncia già in quest'atto e si accentua maggiormente nei successivi, la predilezione, che ha l'autore, di dare troppo spesso agli accordi dell'armonia delle risoluzioni d'inganno in tonalità lontane; ciò induce il compositore a scostarsi altrettanto sovente e troppo presto dalle tonalità enunciate, non affermandone alcuna come dominante. Questa febbre di modulazione non è giustificata che raramente dall'intento poetico, dal cambiamento della sensazione espressa nel verso; or, senza di una tale giustificazione, le modulazioni armoniche non hanno efficacia. In questa mancanza di unità tonale, che io rilevo appena mi si porge l'occasione, è pure un difetto dell'opera. Il compositore si sarà accorto della poca efficacia che ottiene la chiusa di questo primo atto alla ripresa del coro interno. La improvvisa affermazione della tonalità di *sol maggiore*, troppo nuova per l'orecchio, che ha stabilite le sue impressioni sopra un'altra scala di suoni molto dissimile, e troppo breve per distruggere quelle impressioni, sostituendone con eguale energia delle nuove, ne è la ragione. Nell'opera del Canti questo non è uno svantaggio indifferente. Molti passi potrebbero avere una efficacia incomparabilmente maggiore. Così pure l'effetto delle voci, per quanto secondario in quest'opera, sarebbe maggiore se l'autore avesse evitato, per amore dell'idea musicale, certi accenti falsi sulle parole. Creda, l'accentuazione corretta e naturale della parola e del verso garantisce altresì l'espressione e la comprensione della musica. Anche certe ripetizioni inutili delle parole io non le vorrei usate dal Canti, che ha tanto e così fino discernimento delle esigenze dell'opera moderna.

* * *

Il coro dei penitenti, col quale ha principio il secondo atto, è fra le pagine più caratteristiche dell'opera: i due temi di questa salmodia non sono per verità molto originali: l'espedito, al quale

l'autore ha fatto ricorso, può ritenersi comune: egli, per ottenere alla melodia il vago colorito di cui abbisognava, ha dato la *settima* e la *seconda* minore alla scala di *sol maggiore*;

Coro. Lento.

Om ma-ni pad-me hum

Sopra-
Contralti

Tenori
Bassi

hum

Om etc.

Om ma - ni pad - me hum etc.

ma l'efficacia di questo brano non è da mettersi in dubbio.

Savitri compare sulla scena e, subito dopo di essa, Satiavan, annunciato dal tema *eroico* (N. 3). La scena che segue è ricca di dettagli interessanti: ma la presente situazione sopra tutto è delineata con sicurezza e semplicità, presentando i personaggi senza dispersione di frasi, senza prolisse preparazioni, come il compositore poteva — in causa delle situazioni a cui s'ispira — essere tentato di fare. Bella, sentita e, naturalmente, concitata è la musica che ritrae l'emozione degli amanti al loro incontro: le idee però non sono nuove e sentono invariabilmente il vago ricordo delle linee e dei coloriti wagneriani.

I due motivi principali dell'amore non hanno l'importanza musicale che si richiederebbe, nè parmi siano tali, ad ogni modo, da infondere molto calore nell'anima. Il primo muove da un salto ascendente, pittoresco ed efficace, della *terza* alla *settima* maggiore; ma, dopo l'*Aida* e il *Siegfried*, di questo o simili salti si è abusato:

(9) *Adagio* SATIAVAN

Brez-za per- ché si te-ne - ra

pp

Questo spunto il compositore lo ha utilizzato per l'incontro degli amanti, alle parole « *Come stelle lucenti* » ed ha ottenuto un efficace crescendo, che può essere, musicalmente, commendevole, ma non è proporzionato alla situazione. La musica del Canti tende, in generale, a sorpassare i limiti giusti della espressione: non ce ne meraviglieremo, pensando che anche grandi maestri, per quanto filosofi, riconobbero essere spesso quei limiti i meno adatti per la musica teatrale.

La frase melodica, alle parole « *ma se una gemma fulgida* », renderebbe giustamente sensibile il carattere espressivo, ma, come parecchi dei pensieri musicali del Canti, rimane allo stato di quel che si dice spunto melodico.

L'altro tema dell'amore è meno importante del primo:

(10) *Più lento* SATIAVAN

Co - gli-te-sti un Kal - pa in cie - lo per - ché etc.

con espress.

p

l'autore lo sa bene, poichè egli, per animare questa scena, trova ancora nuove risorse nel primo tema, il quale si slancia a notevole altezza di espressione alle parole *si schiude a me l'eterno ciel*: qui la foga della passione ha ispirato il musicista, e la sua melodia scorre libera e calda, incalzante, tutta tenerezza ed entusiasmo, ora rincorrendo ed intrecciandosi con un nuovo tema d'amore, come nel passo:

Adagio SATIAVAN

Se a te gra-ve non fi - a pos-sen - te il brac - cio
etc.

f *p*

ora ampliandosi nell'altro canto « *Stillano l'Amrita* », ora ricongiungendosi novellamente ai principali temi dell'amore; uno avvicinarsi di forme questo, che se ha in sè qualche reminiscenza o di Wagner o di Goldmark, ciò non di meno suscita un interesse immediato e un effetto sicuro.

Alla melodia « *O sogno mio* » di Satiavan, che è notevole, ritengo superiore l'altra di Savitri:

Più mosso SAVITRI

Deh! vie - ni per le sel - ve
etc.

pp

Poco dopo l'apparire di questa frase, da cui spira una soave tenerezza, gli accenti di Savitri e Satiavan, che già si confondono per l'aumentarsi naturale della passione, risolvono in una espressione comune: questo unisono o, più esattamente, questa melodia cantata all'ottava io tuttavia non la vorrei sentire in fine ad una delle parti più artistiche di quest'opera. Come epilogo orchestrale, risuona anche una volta il motivo del sacrificio, una perorazione questa, che però comincia a farsi un po' troppo trascendentale.

Il finale di quest'atto, al quale ci avviciniamo, è preceduto da una scena corale, musicalmente di poca importanza. Graziosa invece e caratteristica è la musica che accompagna la cerimonia nuziale e il *Pradakshina*. Quanto al finale in parola, io accennai già a quale categoria di pezzi musicali, a quale specie di effetti esso appartenga. Fosse anche la proposta del tenore più interessante di quello che ella sia in realtà, questo pezzo concertato rimarrebbe pur sempre una forma arcadica, per riannodarsi alla quale, un'altra parte pur che sia di quest'opera potrebbe difficilmente trovare un punto di presa, un qualunque addentellato. È il pezzo più convenzionale di questo lavoro. Egli è in tali brani composti in forme chiuse, che maggiormente si avverte di quanto nocumento sia alla loro efficacia la già avvertita mancanza di unità tonale, difetto patente ed esteso in quest'opera: esso disturbava già nel duetto Savitri-Narado dell'atto primo, meno in quello di Savitri-Satiavan, perchè qui la forma è sciolta e dispersa in molti dettagli. In questo finale, che anche dal punto di vista della musica mi pare debole, il difetto lamentato ha pure scemata quella parte di efficacia che, se non da altro, poteva risultare dalla fusione ordinata e razionale degli elementi materiali della musica, quali essi vengono disposti e utilizzati nelle vecchie forme dell'opera.

* * *

Il terzo atto ci annuncia, sin dalle poche battute d'introduzione, coi temi della *fatalità* (N. 8) e della *profesia* (N. 7), l'avverarsi del sinistro presagio: la morte di Satiavan. Questo momento drammatico è molto favorevole alla musica: essa può trarne un grande partito.

Avrò io ancor d'uopo di rilevare la inconseguenza stilistica del-

l'aria di Savitri « *Bressa perchè d'amore* »? Per essa l'autore abbandona la sua predilezione d'artista e riproduce un pezzo di risorsa dell'opera propriamente detta e specialmente del suo tradizionale *ultimo atto*. Con ciò io non nego che quest'aria non sia ispirata ad una dolce e mesta melodia. All'accoglienza del pubblico, che certo non le mancherà, il compositore darà quella importanza che crede e che essa merita.

Nella seguente scena vi ha un momento drammatico, che al musicista offre ricca materia di espressione: egli è il presentimento. La situazione si delinea in guisa, che, alternando i motivi del ricordo e del presentimento, essa prepara lentamente nell'anima nostra una profonda commozione. Essa deve procedere per gradi, e al compositore noi dobbiamo riconoscere questa abilità, di avere cioè molto diligentemente curato di utilizzare all'uopo le espressioni, i materiali che aveva disponibili e che potevano impressionare l'animo dello ascoltatore.

Il tema della *fanfara di Satiavan*:

(11) *All.^o deciso* SATIAVAN

Già de la fo - re-sta guar-da nel ra-mi il so-le oc-ci-du- o

f con energia

ci presenta di nuovo l'eroe sotto l'aspetto della creatura, che alle sofferenze, già incombenti per volere del fato, si sforza di opporre la fronte ardita e per il suo stato di incoscienza e per infondere speranza nel cuore della preoccupata compagna della sua vita.

Il presagio della imminente sventura è espresso nella concitazione che domina questa breve scena e tragicamente confermato dall'orchestra durante lo allontanarsi di Savitri e Satiavan, ai quali essa ricorda vagamente il motivo della *profesia* (N. 7).

Non certo per necessità drammatica, nè per nuovo interesse musi-

cale, si può giustificare il susseguente monologo di Diumatseno, e se, per un lato, egli non ci rappresenta che una vieta convenzione operistica, per l'altro, cioè musicalmente, come trattamento della voce e distribuzione degli accenti sulle parole, potrebbe essere oggetto di una critica giustamente negativa.

Il tema del *cieco*:

(12) *And. calmo*

P. leggero

conferisce a questo monologo il carattere di una mesta fantasticheria, è vero, ma gli è troppo poco per determinare il nostro interesse; il quale, al postutto, potrebbe essere risvegliato verso il fine di questa situazione, quando i temi della *foresta* (N. 1 e 2) s'intrecciano con quello della *profesia* (N. 7) e ci preparano la scena che va a svolgersi nell'altra parte della selva, nella radura, tra Savitri e Satiavan.

Piena di presentimento e di mistico abbandono è la frase di Satiavan:

Largo SATIAVAN

Ve - di bril - la il se - re - - - no

cui risponde sinistramente l'orchestra col motivo della *fatalità* (N. 8). Ma, come in parecchi altri punti di quest'opera, non mi sembra qui nè troppo naturale nè efficace la disposizione delle parole sotto la melodia. Il momento supremo è giunto; il destino dee compiersi, e Sa-

tiavan si spegne lentamente tra le braccia della sposa, mentre nell'orchestra campeggia, tra la massima concitazione, il motivo della *profesia* (N. 7). L'episodio orchestrale, mediante una formula marcatamente wagneriana, risolve in uno di quei momenti musicali solenni ed eloquenti, che seguono alle più disperate espressioni. Il Dio Yamo è apparso.

La scena, a cui questa situazione dà luogo, è certo la più importante di tutte; però io sono d'avviso che essa, per ottenere tutta la sua efficacia, dovrebbe essere depurata di quell'altra azione, che le è parallela e simultanea. La musica ci ricorda opportunamente i motivi della *fatalità* (N. 8) e della *profesia* (N. 7) — il primo nel suo duplice aspetto omofono e polifonico —, e i dolorosi accenti di Savitri cercano ancora il motivo del sacrificio. In lei vive ancor forte la fede: la potenza della preghiera trionferà sul decreto divino, che ha inflitto la morte a Satiavan. Qui l'azione si complica però: alla mente dello spettatore e al suo sentimento sono poste delle esigenze eccessive. La doppia azione, che or s'è iniziata, io credo possa pregiudicare la chiarezza e la energia delle impressioni che debbono colpire lo spettatore; essa non può a meno di confonderlo e turbarlo. Il sentimento deve immedesimarsi degli avvenimenti e parteciparvi incondizionatamente. Ma quel che interessano il sentimento sono le personalità potentemente marcate e le espressioni unitarie: le espressioni collettive lo confondono. Noi dovremmo, in questa scena, concentrare tutto il nostro interesse sull'episodio che va svolgendosi fra Savitri e Yamo, episodio che altamente ci attrae e commuove; egli ha bisogno che tutto il nostro essere sensitivo ne sia penetrato, egli lo preoccupa con violenza, lo vincola affatto per sé. Dall'altra parte una situazione ci si offre commovente e pietosa, un fatto importante si compie. Al vecchio Diumatseno è miracolosamente ridonata la facoltà visiva e i Salvi offrono il regno. Come per il sentimento dello spettatore è soverchio cotesto accumulamento di idee e pregiudiziosa cotesta simultaneità di fatti, così egli, che è costretto ad assoggettarvisi per soddisfare il desiderio spontaneo che quelle situazioni hanno svegliato in lui, cioè il desiderio di vederle risolte, è costretto a scindere le sue impressioni, che la potenza della musica non basta da sola a tenere unite, la potenza della musica, la quale, del resto, è già compromessa, se non fortemente pregiudicata, dalle disparate visioni,

che essa si sforza inutilmente di comprendere in una espressione unitaria.

Questa scena dell'apparizione di Yamo, anche per restare parallela all'altra di Diumatseno, ha dovuto essere condotta con certa prolissità, che ne scema l'interesse. Certamente essa potrebbe essere delle più commoventi. Il quadro musicale ha linee chiare, una forma perspicua, colorito vivace; una grande animazione vi regna e anche, a tratti, un sentimento personale vi si esplica, massimamente dal punto in cui la fiducia in Dio inspira Savitri.

All.° con brio SAVITRI

The musical score consists of two systems. The first system shows a vocal line with lyrics: "In Di-o fi-den-ti per le sel-ve van-noi". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system continues the vocal line with lyrics: "mag-gi su l'or-me de le bel-ve e gui-da etc.". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns and includes a fermata over the final chord.

Lo svolgimento musicale è caratteristico, la forma più chiara e l'impressione più unita, sebbene il canto di Diumatseno non possa, per varie ragioni, raccogliere su di sé che un mediocre interesse. Il motivo della fatalità erompe fra il terrore sinistro e solenne di questa situazione, mentre dall'alto il coro celeste plaude ai detti di Savitri e le grazie domandate sono concesse. All'entrata dei messi dei Salvi, cresce la sproporzione tra gli avvenimenti simultanei: il momento in cui

Satiavan riacquista la vita dovrebbe avere, a mio avviso, molto maggiore rilievo musicale; invece anche qui la impressione è forzatamente deviata e scissa, e l'efficacia minore.

I motivi già noti succedonsi ora. Opportunamente l'orchestra riprende la melodia di Satiavan « *brilla il sereno* », l'ultima espressione dell'eroe morente, la quale gli suona ancor dolce nell'anima, come una rimembranza che gli ritorna colla vita.

Il susseguente brano sinfonico consta di una miscela di vari temi, ai quali, nella forma in cui vengono nuovamente presentati, non è facile accordare ancora un qualche interesse. Il compositore non poteva più confidare sull'effetto del motivo del *sacrificio* (N. 6), perchè ormai dall'orchestra troppo ripetuto. Per un'ultima volta egli ha ricorso al motivo della *fatalità*, ed esso risuona con tutta violenza al momento in cui, lasciato il dramma, sembra accompagnarci fino alla soglia del suo breve epilogo.

Effettivamente qui l'interesse consiste tutto nel coro finale. Il motivo del *sacrificio* (N. 6) vi è utilizzato anche una volta. Egli è proposto dal coro celeste, al quale fa eco il coro sulla scena. Questo brano cade nella categoria degli effetti musicali astratti: il criterio, infatti, che possiamo seguire per ispiegarcelo, è semplicemente emozionale e può prescindere dalla contenenza della musica. Anche qui la mancanza di unità tonale ne scema l'efficacia.

*
* *

Colla *Savitri* l'autore ha concepito il dramma in musica nel senso il più moderno. Preoccupato dell'intimo significato della sostanza, egli ha sciolto la forma d'arte e vi ha sostituito un denso vapore di forme, il quale deve corrispondere all'indeterminatezza della contenenza. Dopo ciò è facile arguire come egli si serva de' suoi mezzi, a quali dedichi il maggior interesse e quali trascuri.

Perchè l'autore è giovane di non dubbie attitudini pel teatro lirico e di molto ingegno, ho voluto dire, compatibilmente al modesto concetto che io posso farmene, ciò che io penso della sua opera. Il Canto degli artisti che lavorano per l'arte e con tali artisti è lecito esprimersi francamente.

L. TORCHI.



ANTONIO RUBINSTEIN

Era l'anno 1855 ed io mi trovavo al Conservatorio di Lipsia. Formavano la mia società alcuni amici d'indole entusiastica e di opinioni conformi alle mie, i quali tutti, al pari di me, erano avidi di conoscere ogni novità che apparisse sull'orizzonte artistico.

Il mezzo di soddisfare a questa nostra aspirazione ci fu dato col permesso, che ottenemmo, di assistere alle prove dei concerti, che ogni settimana, durante l'inverno, si tenevano nel Gewandhaus.

Questo istituto di concerti, divenuto universalmente famoso per opera di Mendelssohn, non aveva ancora dato ai suoi programmi il carattere esclusivo che oggi li distingue, non certo con vantaggio, da quelli di altri simili istituti, sebbene e per il valore e per il genere dei suoi concerti esso potesse considerarsi come il centro della classicità. In quel tempo furono invitati fra gli altri Berlioz e Liszt a far conoscere i loro lavori al pubblico di Lipsia; e nello stesso modo ci venne fatto di udire la sinfonia dell'« Oceano » di Rubinstein.

Quest'artista, circa dieci anni prima, era mostrato attorno come un bambino prodigio; ma nonostante questa generale ammirazione era poi caduto in dimenticanza, cosicchè il suo nome allora produceva l'effetto di una novità.

L'esecuzione (1) in complesso fu buona, e il Rietz che la dirigeva dette al lavoro un'efficace interpretazione; tuttavia nell'ultima parte, avendo il direttore omessa casualmente una battuta, ne nacque una confusione tale che turbò gli uditori, tanto più per la severità del luogo ove avveniva; e solo potè ripararvi con l'energico suo intervento il celebre timpanista Pfund.

Il lavoro, splendido ed originale, fece su noi giovani una grande impressione, ma sul pubblico l'effetto assolutamente non potè dirsi straordinario.

(1) Nel *Gewandhaus*.

Tuttavia la sinfonia dell' « Oceano » fu abbastanza presto eseguita in vari luoghi, e Rubinstein che era assai stimato come pianista fu anche conosciuto e si acquistò rapidamente fama come compositore.

Come pianista egli si ebbe a Lipsia nella *volata* la più calda ammirazione. Io lo rivedo ancora quando, dopo la prima esecuzione del suo potente « *staccato* », studio in *do maggiore*, fu acclamato, ed egli alquanto spossato venne innanzi e s'inclinò sostenendosi al parapetto che separava l'orchestra dal pubblico.

Da Lipsia egli si recò poi a Berlino, a Vienna, a Weimar ed a Parigi e quivi pure fu ben presto da tutti festeggiato come *virtuoso*.

Egli era compositore straordinariamente assiduo e laborioso, cosicchè non soltanto le sue composizioni sono numerosissime, ma spesso sono di considerevole lunghezza.

Lo rividi ancora nel 1865, quando egli già aveva fama di artista grande, ed universalmente apprezzato, nella casa di Hans von Bülow. Tutti i seguaci di Riccardo Wagner si erano radunati per la prima rappresentazione del *Tristano*, e Rubinstein, trovandosi a Monaco di passaggio per Parigi, volle assistere alla seconda. Io ebbi l'onore di essere suo vicino nel teatro ed osservai come egli se ne stesse attento e silenzioso. — Ad un bellissimo punto nella prima scena del secondo atto [« nessun squillo di corno risuona così dolce »] egli manifestò con parole la sua approvazione; così pure gli piacque il breve pezzo in *do maggiore* che pareva arieggiare la forma del duetto. Siccome però la scena procedendo invariata pareva allungarsi straordinariamente, io mi accorsi che cominciava a piacergli assai meno e che egli non gustava assolutamente questo modo di trattare lo stile drammatico.

Alcuni giorni dopo in un pomeriggio egli si trovava presso Wagner e quivi sentì suonare da Hans von Bülow e da un altro signore la *Marcia di omaggio* del Maestro, finita appunto allora (dedicata al re Lodovico di Baviera e scritta nello stile dei Maestri Cantori) e manifestò il suo compiacimento vivissimo per tale lavoro.

Dico questo, quantunque Rubinstein più tardi, per ragioni che non voglio spiegar qui, siasi al tutto allontanato dal Wagner nè più mai si sia accostato alla Musa di lui.

Da quel tempo non ebbi più occasione d'incontrarmi con lui fino a quando egli, nel suo soggiorno in Dresda, più che ottantenne, volle usare la cortesia di intervenire ad un trattenimento serale del Con-

servatorio; ed alla fine di esso per tre quarti d'ora circa suonò davanti agli allievi, senza fare la minima pausa; e siccome era in una scuola di musica volle far sentire unicamente pezzi di musica antica.

La ripetizione di questi però fece un'impressione così meravigliosa che io li avrei desiderati anche tre volte più lunghi. Quella sera io non potei conversare con lui perchè era circondato da molte persone ed io non ho l'abitudine di spingermi avanti nella folla per farmi largo.

Per la stessa ragione neppure io mi recai da lui quando egli nei suoi ultimi anni si trattene più lungamente in Dresda. Quivi egli conduceva una vita assai ritirata a cagione di un mal d'occhi che lo travagliava da tempo; vero è tuttavia che egli radunava frequentemente attorno a sè i musici di Dresda, i quali, per quanto mi si dice, erano veramente felici di essere stimati degni della sua cordialità, che si cattivava gli animi.

Essi ebbero ancora lodi da lui l'anno scorso quando, assistendo egli ad un concerto del Conservatorio, alle prime battute di un bravo pianista volle personalmente porgergli le sue congratulazioni.

Quella sera io l'ho veduto per l'ultima volta.

Quando, dopo breve tempo, ci colpì e ci immerse nel lutto la notizia della sua morte, che niuno credeva così prossima, si sentì da tutti che una potente e nobile individualità si era staccata dalla vita.

Nella storia della musica, specialmente come *virtuoso*, egli può senza dubbio essere annoverato fra i più valenti del suo tempo.

La genialità che egli rivelò spesso come artista interprete in modo insuperabile non mancava neppure a lui come compositore; e se egli, come tale, non raggiunse i risultati che aveva sognati e pei quali aveva lottato, questo non è da attribuirsi certamente a mancanza di doti naturali.

Non gli mancò neppure l'operosità, come fa fede la sovrabbondanza delle sue, in parte, lunghe composizioni. Sarebbe però stato da augurare a lui quella specie di operosità che in misura superiore si trova in alcuni grandi artisti, e specialmente in Beethoven; cioè lo studio amorosissimo ed assiduo, che non si può mai fare abbastanza, di condurre l'opera alla perfezione.

Tale studio di migliorare e limare era in Beethoven indefesso, e, com'è noto, si estendeva agli stessi *temi*, ch'egli per lunghi mesi attendeva a formare e correggere, finchè non gli apparissero rispondenti

ai suoi concetti. Una conseguenza di questo studio è certo la qualità di mantenersi sempre alla stessa altezza nelle composizioni; e questa certamente Rubinstein non l'ebbe nella misura desiderabile, tanto che si può dire non esservi quasi una sola delle sue opere cicliche nella quale non si noti un vero squilibrio fra le parti. Quasi regolarmente si troverà in una delle parti o anche in parecchie un visibile declinare; in poche delle sue opere si nota una vera elevatezza fino alla fine.

Raramente perseverava nel comporre: più spesso gli avveniva di sbrigare affrettatamente un lavoro d'importanza per dedicarsi ad un altro di minor valore che lo attraesse di più.

Non sarebbe dunque ingiusto osservare che assai meglio Rubinstein avrebbe provveduto alla sua fama se, creando un numero minore di composizioni, avesse nelle principali almeno di esse atteso con un sapiente lavoro di lima a perfezionare l'opera sua.

In molti casi *qualche cosa di meno* sarebbe stato *qualche cosa di più*, e la minore *quantità* sarebbe stata con vantaggio compensata dalla qualità superiore. Fra le sinfonie si notano quella intitolata « Oceano » ed in special modo quella drammatica. Nella prima sono notevoli il grandioso, largo e splendido primo tempo e lo scherzo efficace e spiritoso. La seconda è un'opera ardita ed originale, ma che non presenta grandi difficoltà ad esser compresa dall'universale e che fu perciò assai sovente eseguita.

Di lui possediamo eziandio alcuni pregevolissimi lavori di *musica da camera*, altri migliori di *musica per pianoforte*, come la *barcarola*, e gl'interessanti concerti in *Re minore*, e numerose canzoni che ebbero una grande diffusione e sono ancora molto cantate.

L'operosità sua si svolse pure nel genere *oratorio*, specialmente nelle due composizioni riprodotte assai spesso: la *Torre di Babele* e il *Paradiso perduto*. Queste contengono due pezzi di lunga durata e di vero valore musicale. Per degnamente apprezzare la Musa di Rubinstein nelle sue migliori produzioni occorre studiare le partiture lunghissime del suddetto genere *oratorio* nelle quali è rappresentata la Creazione del Cielo e della Terra. Usando ingegnosamente dell'ottavino, così che si distingua dall'insieme dell'orchestra e si stacchi dagli altri strumenti in una inattesa distanza di toni, egli ha voluto servirsi di questo intervallo nell'intento di rendere percettibili con suoni le infinite distanze degli astri.

Fra le sue opere mi venne indicata come quella di maggior rilievo i « *Kinder der Haide* » che qui in Dresda sono stati rappresentati nuovamente sotto la direzione dello stesso Rubinstein e contengono delle bellissime parti, ma anche altre di assai minor pregio.

Fece su me grande impressione un'opera che ho udita molti anni fa, e che fu concepita dopo il « *Lalla Rook* » di Thomas Moore, cioè il « *Feramors* » o più propriamente il primo atto di quest'opera: poichè dopo questo atto l'ispirazione va alquanto diminuendo e il maestro non ha più il potere di elevarsi all'altezza del soggetto. In questo atto però egli sa trasportarci ed intrattenerci con perfetta illusione nel magico mondo orientale e spiega nello stesso tempo una così attraente, spontanea ed efficace originalità che rincresce di non poter attribuire le stesse qualità agli atti successivi, e di non potervi trovare lo stesso interesse.

Tra le opere rimanenti è specialmente degno di nota il « *Demon* » che in Russia fa ancora parte dell'attuale repertorio; ma che anche fuori di questo paese ha avute parecchie rappresentazioni.

Negli ultimi tempi Rubinstein si dedicò ad un genere di composizioni che chiamò *Geistliche Oper* (opere mistiche) e scrisse appunto il « *Mosè* » di colossali proporzioni ed un « *Cristo* » la cui rappresentazione è preparata in parecchi luoghi.

Giudicheranno i posteri se si potrà realizzare il sognato ideale di opporre con buon esito all'opera umana l'opera mistica.

Se Rubinstein avesse potuto ritornare all'esame degli ottenuti successi e rivedere ancora le sue composizioni, forse ora gli si potrebbe assegnare un posto incontrastato fra i primi. I successi che egli ottenne come artista interprete offuscano grandemente quelli del compositore.

Il più alto grado della virtuosità nel pianoforte era stato raggiunto da Liszt e pareva che non si potesse nell'esecuzione fare di più di quello che avessero, nel passato, fatto in quel genere Mozart, Clementi, Hummel e più di tutti il Liszt. Questi aveva ottenuto dal pianoforte certi effetti nel genere orchestrale che nessuno mai prima aveva pure osato d'immaginare.

In rapporto al complesso dei suoni, avuto riguardo alla imperfezione dello strumento, non si poteva ottenere di più, e la strumentazione per pianoforte di Liszt, specialmente quella dei suoi ultimi

anni, nella quale con pochissimo dispendio di mezzi si ottenevano grandi e belli effetti, poteva appunto essere designata come classica e degna di imitazione.

Tre grandi pianisti dopo Liszt si produssero in pubblico. Hans von Bülow scelse senza indugio il compito che a lui s'addiceva; egli voleva essere meno *virtuoso* che interprete dei grandi compositori del tempo passato e del presente, e non vi è dubbio che egli sia divenuto gloriosamente maestro per questo genere.

Il giovane Tausig nato 11 anni dopo Bülow ci ricordava nel suo primo periodo per la maggior parte Liszt. Maestro sommo nella tecnica, musicista eccellente, geniale sotto ogni rapporto, di temperamento focoso, egli seppe rapire ed affascinare in tal modo i musicisti che essi sopportavano come cosa naturalissima, anzi anche con simpatia, certe geniali sue licenze, mentre il pubblico non ne voleva sapere. Perciò fece un cambiamento che lo portò ad un estremo opposto: egli diventò pieno di misura e perfezionò la sua lirica meravigliosa ad un tal punto che essa può venir considerata come immune da ogni difetto; ma, per aver tenuto a freno così la sua impetuosa natura, dispiacque a coloro che lo avevano conosciuto prima, i quali poi sentivano la mancanza di un colore nella sua musica così fredda e strana; sicchè l'effetto principale veniva a mancare, quando pure si doveva ammirarne la maestria. Io comprendeva bene che non si sarebbe appagato di questo e mi rallegravo pensando al tempo in cui questo grande artista avrebbe trovato il suo pieno equilibrio e ci avrebbe di nuovo entusiasmato per mezzo dei due fattori uniti della sua forza. In quello la morte rapì a lui, che aveva appena trent'anni, la possibilità di altre opere artistiche; ed il mondo ebbe un grande maestro di meno.

Rubinstein non ha fatto nessuno di questi cambiamenti. Egli da giovane si è presentato al mondo come un grandissimo virtuoso e lo ha conquistato; egli è salito in fama come artista, ma però meno come musicista compositore che come maestro interprete. Come tale egli ha forse incorporato più tardi ai suoi programmi pezzi di musica che prima aveva tenuto in minor conto, come per esempio le ultime sonate di Beethoven, ma in sostanza egli rimase lo stesso. Ed egli aveva ragione. Anche il successo gli diede ragione in quella maniera. Per natura egli era inclinato ad essere un musicista essenzial-

mente *soggettivo* e per quanto riuscisse ad essere *oggettivo*, specialmente quando suonava musica antica, tuttavia egli spiegava le sue più alte attrattive, quando precisamente faceva valere la vera manifestazione del suo *Io* artistico.

Egli suonava, non si può negare, qualche volta con molta disuguaglianza e qua e là anche imperfettamente e non conforme allo spirito del compositore. Egli però era in altissima *accordatura*, e fortunatamente il più delle volte egli sapeva entusiasmare tanto che ci si sentiva involontariamente ricordare Liszt e ci si lasciava trasportare dall'ispirazione e dall'estro di questo artista favorito da Dio. Egli aveva allora qualche cosa d'impetuoso, che però non guastava mai; poichè era dotato di una eccezionalissima forza di muscoli e di dita, la cui azione faceva in certo modo apparire come se scaturisse naturalmente tutto ciò che pareva eccentrico. La sua meravigliosa *tecnica*, la sua stupenda toccata e un indefinibile fascino che derivava dalle sue singolarità, e che non mancava di piccante, facevano sì che la sua esecuzione fosse una sorgente di grande piacere artistico.

Quanto egli, oltre a ciò, conoscesse la musica antica e quanto sapeva riprodurla secondo lo stile, ho avuto io stesso occasione di sperimentare, quando per tre quarti d'ora suonò solamente musica antica, e tutta a memoria, davanti agli allievi del Conservatorio di Dresda.

Se fosse possibile considerare i tre grandi pianisti del nostro tempo come uguali nelle loro qualità più essenziali, non vi è dubbio che, riguardo al successo, Rubinstein risulterebbe aver raccolto di gran lunga la più copiosa *messe*, in confronto degli altri due. Il pubblico, e particolarmente il *femminile*, era sempre rapito dalla sua maniera di sonare, e onorava anche grandemente la sua persona.

Come egli inoltre si sia anche distinto per titoli onorifici e ordini cavallereschi, come pochi altri musicisti, io non ho bisogno di ricordarlo. Però deve aver dato poca importanza a ciò e nelle sue relazioni coi suoi compagni d'arte non deve avere affatto vantato i suoi titoli e le sue cariche.

Egli si fece pur conoscere come scrittore e ci narrò in modo piacevole e modesto i particolari della sua vita. I suoi giudizi sopra la musica e specialmente su quella contemporanea sono ritenuti molto *soggettivi* ed hanno fatto scuotere il capo a molti; tuttavia quello

che egli pubblicò era scritto con brio ed interessante; e certi sfoghi vengono notati come affatto stimabili, e stupendi.

Ora devesi ancora dire che egli ha appartenuto alle più miti nature che si possano trovare nella grande famiglia degli artisti. Certamente egli ha anche guadagnato una bella fortuna e per mezzo di questa fece l'*aristocratico* e diede alla sua vita un'apparenza molto signorile. Si sa tuttavia che egli non lasciò in eredità una considerevole sostanza; poichè ebbe a spendere ingenti somme per soccorrere i bisognosi; così questo titolo di fama, fra i suoi molti altri, non è stato il minore.

Il mondo non ha perduto solamente in lui un grande artista, ma un nobile carattere.

F. DRAESEKE.

RECENSIONI^(*)

Storia.

Dott. LUIGI PISTORELLI, I melodrammi di Apostolo Zeno (Padova, Fratelli Sal-mira, 1894).

L'Amore, che i lirici dugentisti si piacquero di rappresentare « in abito legger di pellegrino », scapestrò — eroe avventuroso e bizzarro — nel melodramma italiano del settecento, vestendo foggie e divise ad ora ad ora diverse.

Ma fu — in quel carnevale della coltura e del costume — eroe da burla: sotto la maschera mutabile del pastore o del principe, del guerriero o del confidente, rimase il cicisbeo: e il cicisbeo tornò ostinatamente lo stesso madrigale, e invariabilmente cianciugliò un suo monotono linguaggio tutto fiorettato di concettucci e ammaiato di arcadiche sdolcinature. Oggi — mutati i costumi e il pensiero — dell'arte dei poeti melodrammatici di quel tempo quasi più non s'ammira che la tecnica, che Pietro Metastasio recò ad artistica perfezione continuando l'opera — troppo dimenticata — di Apostolo Zeno.

Il lavoro del Pistorelli studia a punto il precursore; e si conchiude colla frase: « Il teatro del Metastasio non si può dire un teatro nuovo ». E il libro è tutto una dimostrazione di questo giudizio: dimostrazione dotta e accurata, ricca di indagini e di comparazioni — cui auguro lettori quanti sono studiosi della nostra storia letteraria.

R. G.

KARL PEISER, Johann Adam Hiller. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des 18 Jahrhunderts (Leipzig, Verlag von Gebrüder Hug et Co., 1894).

È confortante, e dovrebbe essere fecondo di utile ammaestramento e di esempio, l'osservare come in Germania gli studi dei musicologi siano diretti a rilevare il carattere specifico dell'arte

(*) Per maggior comodità dei lettori abbiamo pensato di coordinare in una sola rubrica le recensioni e le note bibliografiche.

tedesca. Questo del sig. Peiser non appartiene alla specie degli studi estesi e profondi, ma nella sua concisione è un apprezzabilissimo contributo alla storia di un periodo artistico, che preparò quello dell'opera comica alemanna. Giovanni Adamo Hiller è il fondatore del *Singspiel*. Veramente l'epoca in cui la sua attività artistica si svolse era poco propizia al libero espandersi del sentimento tedesco. In Germania, come nelle altre nazioni, dominava assoluta la musica italiana, nè Hiller potè subito opporre la sua fronte ardita alla corrente che impetuosa travolgeva tutti i migliori ingegni e fu un ammiratore cieco di Adolfo Hasse, il più italiano dei compositori tedeschi del sec. XVIII. Ora il libro del sig. Peiser, narrandoci la vita dello Hiller, ha per iscopo di mostrarci come egli andasse sempre più informando la sua varia attività artistica alle tendenze dello spirito tedesco, che nella musica cominciava ad affermarsi sopra vie proprie. La copia di documenti prodotta dall'autore è notevole e tanto più apprezzabile, perchè governata e disposta con sobrietà e diligenza. I capitoli più importanti, a mio avviso, sono il terzo: *Attività di Hiller pel teatro: il Singspiel tedesco*, e il quinto: *Uffizio di Hiller come Cantore nella Chiesa di S. Tomaso a Lipsia*. Importante, dico, per le notizie che riguardano lo stato dell'arte in Germania e la parte, modesta in apparenza allora, ma con giusti criteri valutata oggi, che l'Hiller prese nel movimento artistico del suo paese, e ancora per le ricerche fatte su opere letterarie, giornali, atti e documenti pubblici dell'epoca. In un'appendice sono registrate le opere scientifiche musicali, le traduzioni, le opere strumentali e vocali, i melodrammi del geniale e colto artista. Una così seria e multiforme attività lo distingue tra molti della sua epoca e lo renderebbe una vera eccezione oggi che gli appellativi di *colto* e di *musicista* si danno più che altro per antonomasia. Vi si trovano ancora tre lettere inedite di Hiller e un originalissimo rapporto della « *guardia delle strade a cavallo* ». Ruck contro Hiller, seguito dalla costui risposta. Questo documento importantissimo ci dà un'idea dei costumi propri, in quell'epoca, degli studenti in genere e di quelli di musica in ispecie, del loro contegno molto censurabile e ineducato, delle libertà e degli arbitri che essi vantavano per sè medesimi e che non lasciavano occasione per affermare praticamente, cose tutte queste, per le quali erano fatte lagnanze al borgomastro di Lipsia e di cui era tenuto responsabile il povero Hiller, direttore della scuola musicale di S. Tomaso. L'interesse di questo documento è, s'intende, completato dalla risposta del maestro.

L. T.

LA MARRA, *Musikalische Studienköpfe*. Erster Band: Romantiker. Siebente umgearbeitete Auflage. Mit Portraits (Leipzig, Heinrich Schmidt et Carl Gunther).

Contiene brevi cenni biografici di Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt, Wagner. Le notizie non offrono novità di sorta, non si elevano che assai di rado anzi dalle comunissime che si leggono ormai in centinaia di simili compendi, ma sono disposte con certo garbo, e ai dilettanti possono essere gradite come una lettura per essi istruttiva. S'intende che l'intonazione di questi cenni biografici è tutta ammirazione, meraviglia: il turibolo è innalzato mentre si cantano le lodi, e si fraseggia il sentimentalismo e si cade in deliquio.

L. T.

Dr. D. MONRO, *The modes of ancient greek Music* (Oxford, at the Clarendon Press, 1894).

Il Dr. Monro porta, con quest'opera, un notevole contributo alla ricostruzione dell'antica musica greca, tentando di sostituire un principio nuovo a quello generalmente adottato per l'esplicazione dei *modi* dorico, frigio, lidio, ecc. Secondo l'opinione corrente (Gevaert) i *modi greci* hanno due significati: l'uno corrispondente ai nostri *toni*, come trasposizioni cioè della scala di *la minore* (nella sua forma melodica discendente), descritte da Alipio ed altri; il secondo, riferito a varie specie di gamme, distinte per una diversa successione dei toni e semitoni, qualche cosa all'incirca come i *modi gregoriani*. Il Monro, invece, coll'aiuto di una profonda erudizione, si sforza di dimostrare che la distinzione delle varie specie di gamme non è che il risultato di speculazioni teoretiche di Claudio Tolomeo e di altri suoi contemporanei; che quella, con tutta probabilità, era appena conosciuta dai musicisti pratici; che la parola *aprovía* che si trova in Platone e in Aristotele — ed è comunemente tradotta per « *modo* » — deve invece rendersi con « *chiave* » o « *scala* »; e che questa parola, finalmente, si riferisce ad una mera differenza di tonalità, rimanendo costante in ogni *aprovía* l'ordine degli intervalli.

Questa è la tesi che il Monro svolge nel suo bel libro, illustrandola con vari esempi di antica musica greca, fra gli altri, col famoso « *Inno ad Apollo* » di recente rinvenuto.

C. J.

Critica.

F. DE SIMONE BROUWER, « *Don Giovanni* », nella poesia e nell'arte musicale (Napoli, Tipografia della R. Università, MDCCCXCIV).

La singolar leggenda spagnuola — recata per la prima volta su le scene da Tirso de Molina, bizzarramente interzata alle risa e ai

motti e ai lazzi delle maschere italiane nella Commedia dell'arte, rilevata a bellezza di capolavoro dal Molière e dal Mozart — vive tuttora, ad argomentarne dalla lirica penetrata di scienza di G. A. Cesareo e dai nielli preziosi in cui la fissò, variandola di nuove attitudini, Ugo Fleres. Il De Simone Brouwer ne studia con severità d'indagine critica e ne racconta le vicende, seguendola nelle trasformazioni più caratteristiche ch'essa assunse nell'arte, dalla cronica religiosa di Siviglia alle moderne ispirazioni del Byron, del Zorrilla, dell'Espronceda. « Di tutte le concezioni » — egli conchiude — « la più fortunata fu quella del musicista tedesco, ed è « a Mozart sovra tutto che spetta la gloria d'aver reso popolare « Don Giovanni. Ogni persona colta potrà bensì ignorare le sorti « di lui attraverso le letterature europee, ma nessuno ignora le « note indimenticabili del Mozart. Una furba ragazzetta gli ricor- « derà Zerlina; e se di notte udrà un suono leggero e lontano di « mandola, gli verrà forse spontaneo sulle labbra il motivo: *Deh « vieni alla finestra* ».

Al capolavoro del Mozart appunto l'autore dedica un capitolo, l'ottavo, il più lungo e il più allettivo del libro. R. G.

PRINCE DE VALORI, Verdi et son œuvre (Paris, Calmann Lévy éditeur).

Raccomando il libro agli ammiratori di Teofilo Folengo; *Merlino Cocaj* non trovò finora un imitatore così arguto come il signor Prince de Valori. Tutto in questo libro recente è squisitamente maccheronico: le citazioni italiane, i principî d'arte, i giudizi. Scelgo, e traduco a caso: « In Riccardo Wagner il disprezzo della melodia « dissimula la miseria » « I drammi wagneriani sono intessuti « di leggende in cui l'incesto, l'adulterio, il delitto, il sacrilegio « (inorridite!) si contrastano la preferenza » « Giuseppe Verdi, « dopo l'aria del *Ballo in Maschera* e il duetto finale dell'*Aida*, « avrebbe dovuto scrivere colla sua mano di gigante: *Finitis imperit* « *verdiani* » E potrei continuare per dieci pagine.

L'autore modestamente dice, in principio del suo lavoro, che egli non la pretende a critico. All'ultimo, in un momento di sincerità che gli fa onore, riconosce a dirittura d'essere *un incompetente*.

Ed è vero. Ma allora perchè, con quell'invidiabile vena d'arguzie, scegliere per esercizio di stil maccheronico un soggetto di critica musicale? R. G.

FERDINAND BRUNETIÈRE, de l'Académie française. *L'évolution de la poésie lyrique en France au dix-neuvième siècle*. Leçons professées à la Sorbonne (Paris, Librairie Hachette et Co., 1894).

Ceux qui s'occupent d'études musicales liront avec intérêt les pages que le savant critique français écrit dans son livre (XV leçons) sur l'action exercée par l'art de Wagner sur la poésie contemporaine. Pour l'école de Verlaine et de Régnier également — pour la lyrique des symbolistes qui, chez nous, eut comme imitateur D'Annunzio, dans quelques poésies géniales, — Ferdinand Brunetière, fidèle au but qu'il s'était proposé, de rechercher « l'enchaînement entre « elles, et la réaction les unes sur les autres de ces raisons profondes et plus cachées qui s'épanouissent en mille effets contrariés et divergents », étudie les origines éloignées et les origines prochaines et les signale, dans la poésie décadente de Baudelaire, dans l'influence des préraphaélites anglais et des naturalistes russes. « Si nous ne connaissions, ajoute-t-il, l'étrange « complexité de l'âme contemporaine, on ne s'expliquerait évidemment pas que des influences, d'ailleurs si diverses, eussent « pu concourir ensemble aux mêmes fins. C'est qu'aussi bien, elles « se sont unies, combinées, fondues ensemble sous l'action et pour « ainsi dire au feu d'une troisième, la plus puissante et actuellement « la plus géniale de toutes, qui est celle de la musique, ou plutôt « de l'art de Richard Wagner ». Mystique et sensuel, fascinateur et profond, l'art de Wagner paraît exprimer tout le rêve de l'âme moderne dans sa complexité. Avec ce mystérieux pouvoir de fusion qui est en elle, la musique a identifié les contradictoires. Et, y a-t-il réellement contradiction? la religion de la souffrance humaine n'a-t-elle pas quelque chose de morbeux? et le mysticisme, déviation de la normalité de la psyché, est-il si opposé qu'il semblerait à la sensualité? — Il est certain que la musique wagnérienne ne pouvait manquer d'exercer sa fascination sur une école lyrique qui s'élevant comme réaction à l'impeccabilité plastique et définie des parnassiens s'est proposée de faire naître, avec la parole, « des « émotions analogues à celles que procure la musique et dont le « charme soit fait de leur indécision ou du vague de leur indé- « termination ».

La poésie, réduite à une communication d'état d'âme, illimitée, indéfinie, spiritualisée, tend déjà à se fondre dans la musique. Et il est naturel alors, que les lyriques de l'école symboliste, poursuivant leur rêve d'une fusion des deux arts les plus puissamment suggestifs, aiment à s'appuyer sur ce passage de l'esthétique wagnérienne: « Il n'existe, en somme, qu'un art; les manifestations en

« sont différentes, mais une seule peut être complète. Celui-là
 « créerait donc l'œuvre d'art par excellence, qui trouverait les
 « moyens nécessaires à la réalisation de cette expression complète.
 « Le résultat le plus parfait sera donc atteint par l'action commune
 « de tous les arts s'efforçant vers le même but ». Mais, comme le
 fait justement remarquer Brunetière, Wagner visait véritablement
 à la fusion des arts, lui qui, dans le drame, les appelait à concourir
 tous à l'actuation d'un rêve magnifique; les symbolistes d'aujourd'hui
 tendent, au contraire, à approprier à la technique d'un art
 ce qui est le mode de procéder particulier d'un autre art; et si,
 parfois, ils obtiennent des effets d'une singulière beauté, ils ne
 savent pas toujours se défendre des excès qui dénaturent le caractè-
 re de la poésie. « Wagner, conclut-il, en parlait à son aise. Il
 « prêchait pour lui, pour son drame lyrique où, en effet, la mu-
 « sique, la poésie, la peinture même, ajoutez-y la danse, peuvent
 « concourir ensemble; et c'est de quoi nos symbolistes eussent dû,
 « peut-être, s'apercevoir ».

Observations très justes et dignes d'être méditées. R. G.

Opere teoriche.

F. PIEL, Trattato di Compositone. Traduzione dal tedesco di G. Tebaldini. In-8° (Torino-Palermo, Carlo Clausen).

Il libro, dedicato specialmente all'organista liturgico, più che un vero trattato d'Armonia nel senso generale della parola, è uno studio particolareggiato di quella parte dell'Armonia e della Composizione che deve impiegarsi nella musica sacra vocale, e nella musica per organo. Il Trattato per questo non è raccomandabile ad un principiante d'armonia, il quale ha bisogno che l'intero campo armonico gli sia rivelato sinteticamente e per così dire d'un colpo d'occhio. « Sarà anche desiderabile, dice l'A. nella prefazione, che i solerti studiosi i quali non ritengono chiusa la loro istruzione colla licenza ottenuta in una scuola di musica, abbiano a trovare in tanti punti dell'opera qualche argomento in cui, anche più tardi, sia dato loro di esercitarsi ». Ciò non per tanto per non essere frainteso (il libro è scritto per gli organisti), il Piel da buon tedesco premette saggiamente le nozioni generali di musica che riguardano il suono, la battuta, il tempo, le scale e loro generazione, ecc.

In seguito tratta prima l'Armonia, poi le Tonalità ecclesiastiche, ed infine il Contrappunto. La caratteristica del Trattato d'Armonia sta nell'analisi minutissima che l'A. dà dei *singoli rivolti dell'accordo di triade considerati sui diversi gradi della scala.*

Ognuno sa quanta importanza, e con quanta squisita raffinatezza il Palestrina ed i grandi maestri della scuola romana si servissero dei varii rivolti dell'accordo di triade, e quanta meravigliosa dolcezza e serenità anche per questo ne sia venuta alle loro opere: il lavoro del Piel facilita singolarmente la via ad un'analisi precisa e sottile delle opere dei suddetti grandi maestri; inoltre abitua subito l'allievo ad un armonizzare sobrio, semplice e vigoroso nello stesso tempo; qualità queste capitali per un armonista che più tardi dovrà cimentarsi colla trattazione armonica del Corale. Il Corale è la pietra di paragone dell'armonista. Strano invero! Il Piel che alla fine del suo libro consacra pressochè un intero paragrafo alla trattazione del Corale popolare, che nella trattazione del Corale Gregoriano si sforza di esaurire l'argomento in ogni sua parte; in tutto il Trattato non fa menzione del Corale veramente detto o Corale Luterano! Il Piel che tanti ed aurei consigli profonde all'allievo organista, non crede nemmeno necessario ricordare al medesimo i Corali di S. Bach! Che il cattolico abbia sopraffatto il musicista! oppure che il Piel coll'analisi del Corale Gregoriano, anima e spirito di tutto il libro, abbia creduto superfluo il parlare del Corale per eccellenza! Del che credo si possa dubitare fortemente.

Oggidi poi nell'armonizzazione del Canto Gregoriano il ritmo è la base e l'unica guida sicura nella scelta degli accordi: « C'est ce qu' il est intéressant (dice il padre Lhoumeau nel suo notissimo libro « Rhythme exécution et accompagnement du Chant Grégorien ») d'étudier dans les chorals de S. Bach, ce manuel de tout bon harmoniste ».

Nella trattazione dei ritardi, alterazioni e modulazione il Piel si limita a sviluppare la parte che ha maggior attinenza alla musica sacra. Speciale menzione merita la trattazione della cadenza, fatta a più riprese ed avvalorata da esempi egregiamente scelti nello stile legato e prettamente organistico.

La trattazione delle Tonalità Ecclesiastiche e del Canto Gregoriano, stando all'A., dovrebbe essere (e lo è difatti) la parte caratteristica del libro. La materia vi è svolta copiosamente e con grande profondità; senonchè coll'importanza capitale che va prendendo oggidi il Canto Gregoriano, specialmente in grazia dei poderosi lavori dei Benedettini francesi, lo studio del Canto Ecclesiastico è entrato in una nuova fase di cui si avrà un'idea esatta solo consultando le opere recentissime dei Benedettini in specie.

Sotto questo punto di vista non si raccomandano mai troppo all'organista le Melodie Gregoriane di Dom. Pothier; l'opera « Rhythme exécution et accompagnement du Chant Grégorien » del padre Lhou-

meau, i lavori di Kicule.... ecc., e la « Paléographie musicale » per chi desiderasse approfondirsi maggiormente nella materia.

L'ultima parte comprende la trattazione del Contrappunto a due, tre e quattro voci, dell'Imitazione e della Fuga.

Pregevolissima è la parte che studia il Contrappunto, ricca di buoni esempi in tempo ordinario *ed anche in ternario*, rigorosa senza pedantismo.

La pedanteria non è il difetto del Piel; chè anzi nei suoi insegnamenti è guidato sempre da un retto senso di modernità; così nel contrappunto di 3 specie (4 note contro una) permette l'uso della dissonanza sul tempo forte quando la melodia si svolge per gradi; permette l'uso della nota cangiata, e non pone neppure in guardia l'allievo dalle relazioni di tritono esistenti nel rapporto reciproco fra le due parti (nel contrappunto di 1^a specie a 2 parti), falso rapporto che può sussistere senza che vi sia la successione di due terze maggiori.

La parte che riguarda l'Imitazione e Fuga è molto superficiale ed evidentemente non mira che a dare un'idea generale a chi volesse in seguito approfondirsi viepiù nell'arte del comporre. Il Piel non portando esempi di Contrappunto doppio di cui si limita ad un cenno generalissimo nella definizione del Contrappunto, non può accennare nemmeno alla natura del Contrasogetto che è in Contrappunto doppio all'ottava; e nella spiegazione della risposta tonale è costretto a limitarsi ad un cenno poco più che embrionale.

Chiudono il libro opportune osservazioni sul modo di comporre per le voci ed armonizzare il Corale popolare.

La traduzione del Trattato è del Tebaldini; e questo è già di per sé una garanzia dell'eccellenza e dell'importanza dell'opera. Certo le difficoltà alle quali è andato incontro non sono state poche, sia per la natura stessa della nomenclatura, sia per le sottili e particolareggiate analisi e distinzioni richieste dall'indole dell'opera. Il Tebaldini è riuscito vittorioso da tutte queste difficoltà, e ci ha dato una chiarissima traduzione di un Trattato del quale era vivissimo il bisogno in questi momenti di rivolgimento musicale sacro. Così dopo di avere rivelato al pubblico l'arte nuova, o meglio vecchia, il Tebaldini traccia pure ai musicisti la via da seguirsi nell'estrinsecazione dei loro concetti musicali.

Ed i musicisti faranno lieta accoglienza al libro del Piel; purtroppo quelli che vi prenderanno il minore interesse saranno gli organisti.

C. S.

R. WERNER, Allgemeine Musiklehre. Ein Hand- und Hilfsbuch für jeden Musiktreibenden. Hannover, Verlag v. Carl Meyer (Gustav Prior), 1895.

Simili trattatelli sono altrettanto abbondanti in Germania quanto scarsi in Italia, che si tien paga della vecchia e povera *grammatica* dell'Asioli, mentre l'unico buon trattato che possieda, il Manuale dell'Aliprandi, non è apprezzato come meriterebbe. Il libretto del Werner, di cui veramente non si sentiva la necessità in Germania, che, tra gli altri, conta l'aureo *Katechismus* del Lobe, è tuttavia assai commendevole e di molta utilità per il maestro, soprattutto per i suoi numerosi e pratici esercizi. È vero che il contenuto non risponde al programma-prefazione; ma non ne faccio biasimo all'A. perchè l'enciclopedia musicale mal può adattarsi in un libriccino manuale. Così lodo l'A. d'essersi contentato d'insistere sulle principali nozioni dell'armonia elementare, necessarie a conoscersi, invece di esporre, come in certi manuali, tutta l'armonia, il contrappunto, la fuga e l'istrumentazione in poche pagine.

Alcune parti però, che s'attengono specialmente alle nozioni generali di musica, avrebbero richiesto una trattazione più sviluppata. Così quella degli abbellimenti, che richiedono una perfetta conoscenza delle loro numerose varietà, dato l'incremento sempre più crescente dello studio dei classici; l'A. invece del *trillo* dà una sola maniera d'esecuzione, dimenticandone per giunta la *coda*; del *gruppetto* dà solo le due risoluzioni più comuni, dimenticando perfino quello sulla nota puntata; del *mordente* accenna solo a due specie.

Così ancora troppo sommarî sono i cenni sulle misure, di cui sono solo indicate appena le principalissime. La trattazione de' segni di espressione e d'accentuazione è fatta di volo; di fraseologia e di ritmica, pur tanto importanti, non si fa parola: e molto utili credo sarebbero state alcune nozioni sulla formazione del periodo musicale, e sui vari generi di composizione.

E. N.

LUDWIG BUSSLER, Practical Harmony, a systematic course in fifty-four lessons with numerous explanatory examples, models, exercises &c. - transl. by N. Gans. In-8o pic. (Berlin, Charles Habel).

Cosa che torna molto ad onore dell'Italia è l'immensa produzione didattica-musicale che si fa.... all'estero. Lasciamo queste malinconie: e venendo al corso del Bussler, la sua caratteristica consiste non nel sistema dell'armonia, che è quello seguito dalla comune dei trattati di questa scienza, ma nel modo in cui è ripartita ed insegnata la materia, e che lo rende di pratica utilità indiscutibile. Anzitutto noto, al riguardo, che nella trattazione il modo maggiore ed il minore (pur seguendo nella formazione di quest'ultimo il solito sistema) vanno di pari passo, e non se ne fa quel dualismo

netto che negli altri trattati, ingenerando così confusione, dove c'è semplicità; e buona credo pure l'idea di posporre l'esposizione delle triadi secondarie a quella degli accordi dissonanti principali. La forma è chiara e concisa; sono tralasciate le inutili sottigliezze dei teorici, ma nulla è dimenticato di quanto è importante. Gli esempi sono numerosi ed eleganti; a loro proposito, mi rallegro coll'A. di aver egli dato per massima generale il canto da armonizzare invece del solito ed antipatico, per quanto poco utile, basso cifrato, perchè nella pratica è il basso appunto che si deve trovare.

L'aver dato ad ogni esercizio un esempio del modo di risolvere i temi in esso contenuti, rende il libro utile anche senza l'aiuto del maestro, allo studioso diligente, che non voglia approfondirsi in particolare nella composizione.

Qualche parte però non mi pare sufficientemente trattata, come quella del *pedale*, che è parte più delicata di quanto possa sembrare a prima vista.

Ancora, non so perchè l'A. non abbia pur fatto cenno dell'armonia figurata, che è quella d'uso più comune, e la cui trattazione è tanto importante.

La traduzione del Gans è ottima, e l'edizione nitida ed elegante.

E. N.

Strumentazione.

GIUSEPPE BRANZOLI, Sunto storico dell'Intavolatura e Metodo pratico per suonare il Liuto, corredato di antiche melodie tratte da celebri autori, ecc. (Firenze-Roma, G. Venturini).

Il libro del Branzoli non è nuovo. Parecchi anni or sono notossi un risveglio già sensibile fra noi per ciò che riguarda gli studi sulla musica antica. Ed esso avrebbe potuto raggiungere presto risultati pratici, se la ignoranza e il senso musicale traviato dei nostri così detti cultori dell'arte, la indifferenza e il nessuno interesse di chi alle cose dell'arte presiede, non avessero reso sino ad oggi poco efficaci e praticamente quasi vani quegli intendimenti e sforzi, i quali, per quanto nobili ed utili, pure abbisognano dell'appoggio degl'intelligenti. E sulla storia del liuto, sulle intavolature, sui liutisti noi avemmo gli ottimi lavori del Chilesotti, saggi di trascrizione ed opere intere ridotte a notazione moderna, monografie e dilucidazioni peregrine, che allo spirito ricercatore tante fatiche e tanti sacrifici costano; ma quanti sono da noi che conoscano questi lavori e li apprezzino a dovere? Ancora in qualche circolo si manifestarono delle tendenze pratiche per far rivivere quanto vi ha

di bello e puro nella nostra antica musica; si organizzò qualche concerto, il quale, purtroppo, rimase isolato. Bisognava dunque estendere quelle cognizioni che erano soltanto di pochi; occorreva apprendere alla luce di insegnamenti moderni, di opportuni raffronti, avvicinare la teoria e la tecnica degli antichi ed applicarla. Ma come riuscirvi? Una tale domanda si sarà fatta il Branzoli nell'intenzione di compilare il suo libro, ed è cosa utile che oggi noi lo possediamo, perchè, primieramente, impareremo come si operino le traduzioni delle antiche intavolature di liuto, e poscia avremo praticamente la possibilità di eseguirle con questo strumento.

Per quanto molto compendioso, il cenno storico dell'Intavolatura che l'autore premette al metodo per liuto, egli è compilato con diligenza e chiarezza. Vi seguono pochi esempi dell'antica notazione e troppo pochi confronti, a dir vero, colla moderna; non mancano opportune notizie sui valori dei suoni e delle pause, sul colorito, su la tastiera e l'accordatura dell'arciliuto e della tiorba. Utili sono pure due tavole: l'una comprende l'Alfabeto per tradurre le canzoni scritte con l'accompagnamento di chitarra, l'altra un raffronto fra i suoni corrispondenti all'intavolatura italiana, francese e tedesca.

La massima parte del Metodo per liuto, dopo una breve esplicazione teorica e alcuni esercizi, contiene composizioni di celebri autori del '500 e del '600, trascritte in notazione moderna, non senza opportuni suggerimenti sopra le modalità della esecuzione. L. T.

Autori diversi, Metodi popolari per strumenti a fiato (Milano, G. Ricordi e C.).

Fra le più marcate ed estese tendenze della pratica musicale odierna, una ve n'ha, che in Italia non è più a' suoi inizi, quella di popolarizzare la scuola. Di qui il bisogno veramente sentito di compilare metodi brevi e chiari, contenenti le necessarie nozioni, accessibili, per la forma, alla più semplice facoltà di comprendere. La Casa G. Ricordi e C. ha soddisfatto a questa necessità ed ha così colmato una lacuna. Essa ha avuto una eccellente idea pubblicando diversi metodi popolari per strumenti a fiato. I nomi degli ottimi insegnanti che li hanno compilati o riordinati ne danno per se stessi una garanzia completa delle cognizioni perfette e della esperienza che le dettarono. Il metodo per ottavino è di G. Tulou (la sua opera 108); quelli per Cornetto o Flicorno, per Clavicorno o Genis in *Mi bemolle* e Clavicorno in *Si bemolle*, per Bombardino in *Mi bemolle*, Bombardone in *Fa*, Pelittone in *Si bemolle* e Contratrombone, Bombardino, Basso flicorno e Trombone in *Si bemolle*, Tromba, Corno da caccia e Pistonino in *Mi bem.* sono di Giuseppe Mariani; il metodo per Clarinetto è di Lefèvre, riordinato

dal prof. R. Orsi; quello per Saxophone soprano in *St bemolle* è del prof. Orsi.

In ognuno di questi metodi, alle massime generali circa il modo di tenere l'istrumento, la positura del corpo, l'imboccatura e la teoria speciale del singolo istrumento, furono, con saggio pensiero, premessi gli *Elementi di musica*. L'allievo avrà così, senza bisogno di ricorrere ad una speciale grammatica musicale, un compendio delle nozioni elementari indispensabili per intraprendere lo studio ulteriore. Ogni metodo è corredato di appositi disegni, i quali mostrano la posizione in cui s'ha a tenere l'istrumento, di bellissime ed opportune fotoincisioni che riproducono dal vero la figura e l'atteggiamento corretto della persona che suona, di altri disegni diversi per gli strumenti che modificano o ampliano la lor forma a seconda della differente tessitura, di tavole, in fine, per la digitazione. La disposizione degli esercizi è sobria e regolata; essa deve condurre gradatamente l'allievo alla esecuzione di passi importanti e di intere composizioni: e sì degli uni come delle altre ve n'ha, per quanto il genere dell'istrumento lo comporta, un numero sufficiente ed una eletta qualità.

Nitida ed elegante è l'edizione.

L. T.

ALBERT ZABEL, Ein Wort an die Herren Componisten über die praktische Verwendung der Harfe im Orchester (Leipzig-St. Petersburg-Moscau, Jul. Heinr. Zimmerman).

È purtroppo una indiscutibile verità, che i compositori moderni, anche i migliori, scrivono spesso per l'arpa, quale istrumento d'orchestra, delle parti difficili, senza effetto e talora inesequibili. Essi vanno attorno per le tonalità di bemolle e di diesis, modulando spietatamente come se si trattasse del pianoforte, senza preoccuparsi, nei loro slanci d'ispirazione, neanche lontanamente della possibilità o meno della esecuzione. Che cosa succede? Che l'arpista deve il più delle volte accomodarsi pel suo istrumento la parte scritta a sproposito dal compositore, e qui nuove difficoltà, abborracciature, inutile perdita di tempo. Causa di tutto ciò è la poca o nessuna conoscenza che il compositore ha dell'istrumento pel quale scrive. Ma a mantenere questo stato di cose hanno contribuito in gran parte gli stessi arpisti, troppo compiacenti nell'accomodare, senza opposizione alcuna, delle parti impossibili e nello studiarli di superare difficoltà senza neanche il compenso dell'effetto. Il compositore e il direttore d'orchestra non hanno idea di questa indicibile pena e, siccome han visto che l'arpista ha superato una volta tali passi difficili, così essi si danno il gusto di accumulare di nuovo difficoltà sopra difficoltà. Anche al Wagner, il quale, per sua con-

fessione, non capiva niente dell'arpa, è avvenuto di scrivere per questo strumento delle parti che ogni arpista sa essere difficilissime; nella loro primitiva forma esse erano impossibili ad eseguirsi. Quando, nell'anno 1863, egli fece eseguire a Pietroburgo dei frammenti de' suoi *Nibelungi*, tutti gli arpisti di quella città si rifiutarono di suonare, perchè le difficoltà, specialmente nella *Walkiria*, erano troppo grandi. Il signor Zabel — è lui che ce lo racconta — fu quegli che accomodò per due arpe la parte di quest'opera, che era scritta per un'arpa sola, e in quel modo soltanto si potè eseguire.

Egli è certo che per iscrivere praticamente e con effetto per l'arpa moderna, cioè quella a doppia costruzione inventata da Sebastiano Erard, bisogna conoscerne il meccanismo. Senza questa cognizione, senza avere una idea precisa della meccanica dell'arpa e delle sue difficoltà di modulazione, si scrivono dei passi, per eseguire i quali si costringe il suonatore ad un giuoco acrobatico continuo dei pedali altrettanto ridicolo quanto pericoloso per la giustezza dell'armonia.

Il libercolo dello Zabel è quindi, sotto ogni rapporto, utilissimo, direi quasi indispensabile a chi scrive per l'arpa come strumento d'orchestra. Ogni compositore dovrebbe averlo sul suo tavolo da lavoro.

Nella parte storica l'A. tratta dello sviluppo che ha preso il meccanismo dell'arpa a partire dalla fine del XVIII secolo (*harpe à croché, Krumpholtz, Nadermann, ecc.*) e, passando all'invenzione del bavarese Hochbrucker, che aggiunse le rotelle e stabilì la comunicazione meccanica attraverso la colonna vuota dell'istrumento sino al piedestallo, nel quale si trovano sette pedali, viene a discorrere dei miglioramenti introdotti da Nadermann e da Cousineau, finchè pone in rilievo il geniale trovato di Sebastiano Erard, il quale riparò agli inconvenienti e ai difetti dell'arpa *à simple mouvement à fourchette (1786)* colla invenzione dell'arpa *à double mouvement (1815)*.

Tuttavia, ciò che più importa al compositore è uno studio attento della seconda parte: la parte meccanica.

Qui è spiegato l'ufficio dei pedali nell'arpa a semplice movimento, come si operi l'alterazione delle note e come non vi fosse, con questo sistema, la possibilità di fissare qualunque tonalità a piacere, nessuna esclusa. Per esempio, non si potevano fissare, mediante altre manipolazioni, le tonalità di *si maggiore, fa # maggiore e do # maggiore, la bem. mg., re bem. mg., sol bem. mg. e do bem. mg.*, e non vi si poteva suonare se non mediante l'enarmonia. Questo il difetto principale dell'arpa semplice a pedali. L'arpa doppia ha essa

pure sette pedali, colla differenza che in ogni corda, sotto la prima forchetta d'elevamento, si trova ad una matematica distanza di mezzo tono una seconda forchetta, in grazia della quale ogni corda può essere innalzata anche una volta di un mezzo tono, cioè in tutto di un tono intero, ed ogni pedale si può fissare due volte mediante un angolo a zig-zag che sta più sotto. In questa parte consiste proprio il carattere veramente pratico e istruttivo di questa pubblicazione, perchè da essa impariamo per quale meccanismo noi possiamo stabilire nell'arpa ogni tonalità. I disegni aggiungono molto opportunamente chiarezza alla spiegazione teorica, e noi possiamo una buona volta renderci conto del lavoro di pedali, che richiedono le modulazioni cervelotiche usate dai compositori con tanta disinvoltura quanta inesperienza. Dobbiamo quindi prudentemente calcolare i movimenti che occorrono, evitare i troppo spessi e troppo rapidi cambiamenti dei pedali, perchè dal pericoloso giuochetto non succeda, ammessa pure la abilità più perfetta, che sfugga dall'angolo il pedale fissato e s'abbiano ad avvertire armonie false e turbamento della sonorità. Dagli arpisti bisogna esigere ciò che è pratico, eseguibile senza angustia, senza compromettere l'istrumento, ciò che è sicuro, in fine, non l'impossibile.

Nella parte pratica l'A. ci mette sott'occhi dei passi scritti malamente per l'arpa, e ci mostra come si possano rendere facili e pratici, mantenendo ben presenti le ragioni di meccanismo per le quali ciò è fattibile. Egli ci dimostra ancora come certe tonalità, p. e. quelle per *bemolle*, risuonino sull'arpa più belle e morbide, ci spiega perchè in questo istrumento bisogna fare la differenza tra suoni enarmonici e tonalità enarmoniche e si domanda con ragione perchè creare difficoltà là dove, conoscendo l'istrumento, si potrebbero evitare col vantaggio di una bella e giusta esecuzione.

Dall'esempio di Wagner che scrisse (e non solo per l'arpa, il violinista *Wilhelmi* informi) dei passi inesequibili, ogni compositore dovrebbe imparare, piuttosto che correre all'azzardo, se non è pratico dell'istrumento, a mettersi d'accordo con un arpista, prima di scrivere certa roba, che starà bene ne' classici pezzi de' nostri pianisti e strumentalisti bastardi, ma sull'arpa è una sfida al buon senso. Ma questi compositori trovano, s'intende assai più comodo così di far segnare le arcate al violino di spalla, come di lasciar che l'arpista s'accomodi la propria parte.

L'autore raccomanda ancora l'uso, ma intelligente, degli arpeggi, non già impiegando le cinque dita, come si fa sul pianoforte, ma quattro sole di esse, perchè il mignolo è troppo piccolo per l'uso dell'arpista. Così egli mostra praticamente come, non ci rimettendo

nulla l'effetto, al contrario anzi guadagnandoci, l'ortografia di certi passi vada emendata.

Finalmente lo Zabel raccomanda di evitare alla mano sinistra dei passaggi tecnicamente difficili, poichè la forte vibrazione delle corde basse non è adattata per essi e disturba; anche raccomandabili sono armonie in posizioni late come più risuonanti, purchè non si succedano in serie troppo rapide.

Ed ecco in un piccol libro raccolte molte cognizioni assolutamente pratiche ed utili, in un campo dove il bisogno è veramente sentito. L'arpa ha tale timbro proprio e così diverso da quello degli altri strumenti, che in orchestra il suo suono si rileva assai dal resto, ma qual pena se essa emette suoni smorzati, lignei, incolori, armonicamente non chiari, come ne è troppo spesso il caso nelle opere moderne!

L. T.

Musica.

J. C. KESSLER, 24 Studi per Pianoforte (Op. 20), riveduti, corretti e diteggiati da Bruno Mugellini (Milano, R. Stabilimento Tito di Gio. Ricordi e Fr. Lucca di G. Ricordi e C.).

La pratica dello insegnamento del pianoforte pone ogni dì sempre più in chiaro quanto poca utilità, se non forse quanto danno, possa derivare dallo esercitarsi sopra studi difficili, quando essi manchino di una esatta diteggiatura che ne faciliti l'esecuzione, di un'accentuazione che renda chiaro e colorito il disegno melodico o ne rilevi in modo perspicuo l'importanza, quando vi sia difetto dell'interpretazione, esatta e poggiata su buone autorità, di quei segni convenzionali che i clavicembalisti d'ogni scuola impiegarono e sui quali non sono neppur oggi sempre concordi i pareri degli insegnanti. Tra gli studi per Pianoforte adottati negli Istituti musicali, questi di Kessler sono dei più difficili, e, quel che nuoce, erano sino ad ora stampati in una edizione scorretta e mancante affatto di diteggiatura. Or vista l'importanza di detti studi, il sig. Bruno Mugellini ha saggiamente pensato curandone una edizione, che ponga gli studiosi in grado di impararli con maggiore facilità e sicurezza. Perciò egli ha fatto opera utile e lodevolissima, per la quale gli allievi e i maestri ancora gli saranno ben grati.

Per rendersi conto esatto della importanza e della utilità delle modificazioni che il Mugellini ha apportato alla presente ristampa, è indispensabile conoscere almeno la precedente edizione Ricordi. E allora si noterà come egli abbia provveduto ad una interpretazione più regolare, elegante ed espressiva, quando stabilendo chiaramente i coloriti, come negli studi N° 2, 3, 14 e 19, depurando certi passi

dei soverchi accenti (N° 4 e 5) e sostituendo notazioni confuse con delle più chiare (N° 9 e 16). In riguardo alla parte tecnica, sono notevoli i cambiamenti apportati nello studio n. 4, sia per la divisione delle parti che per la correzione dei gruppetti o per il mutamento nella posizione delle mani (N° 13). Quanto alla diteggiatura dello studio N° 14, qualcuno troverà a ridire; essa è certamente ardita; forse è giustificata dal movimento rapido del pezzo. Mi sono parsi poi oltremodo opportuni i cambiamenti introdotti negli studi N° 15, 22, 23 e 24. Il primo, che è pure un bello, melodico e favorito studio, è stato reso possibile anche per coloro che non hanno la mano si sviluppata da toccare la decima. Non che l'espedito del Mugellini non scemi sensibilmente l'effetto di certi passi: ciò era impossibile ad evitarsi; tuttavia lo studio è per la maggior parte degli allievi reso eseguibile completamente e con sicurezza, sostituendo alle decime delle ottave. Gli altri sono per vario modo facilitati e chiariti, anche per la doppia posizione o diteggiatura opportuna e pratica sempre, ma in special modo nello studio N° 23, sulle scale di doppie terze.

L. T.

A. A. BOUGAULT-DUCOUDRAY, *Stabat Mater* pour Soli, soprano, alto, ténor et basse, Chœurs et Grand-Orgue, avec adjonction de Violoncelles, Contre-Basses, Harpes et Trombones. Op. 5 (Paris, Félix Mackay). — 8 fr.

È un'opera d'arte di valore non comune.

Il primo coro, un vero gioiello di espressione in tonalità ipodorica alla terza minore sotto, è inframmezzato da un *a solo* in cui il tenore trova accenti ineffabili di spasimo e dolore; e l'effetto di intensa emozione che ne deriva è raggiunto splendidamente con una sobrietà di tinte e di mezzi che ben si confà colla serafica semplicità e rassegnazione del testo, e che rivela subito la tempra squisita dell'artista che procede risolutamente, sicuro di assurgere a quella forma d'arte complessa e geniale che egli vagheggia.

Il lettore ricorderà nel Bourgault-Ducoudray il ricercatore sottile e diligente delle tonalità greche e medioevali. Di questi dotti e lodati studi si trovano frequenti applicazioni nel presente lavoro. In tutto lo *Stabat* abbondano i passaggi in tonalità antica; in certi cori senza accompagnamento spira un potente soffio Palestriniano; e l'impressione generale che ne deriva, scevra da tutti i lenocinii della forma e dalle sdolcinature così care oggidì ai compositori di musica sacra, e così a buon mercato, è franca, sana e vivificante. Certi *duo* senza accompagnamento per voci di soprano e alto ci fanno pensare alla classica semplicità dello *Stabat* di Pergolesi; e sempre conservando una classicità ed uguaglianza di stile ammirevole il Ducoudray sa fare vibrare una vena melodica delicata e toccante.

Mi piace rilevare il delizioso recitativo dell'obotno al *quam tristis*; la maschia frase del *pro peccatis*, e la mistica Palestriniana:

et fa - gel - lis sud - di - tum

Ped. P

le quali svolte con grande arte ed ispirazione, inchiudono un coro a 2 e 3 voci sole (*Vidit suum dulcem natum Mortentem desolatum Dum emisit spiritum*), che è una trovata, e ci conducono in fine ad un inciso a salti eccedenti e diminuiti:

et fa - gel - lis et fa - gel - lis

di grande efficacia, all'unissono delle voci e organo, e reso ancora più caratteristico dall'unissono a tutt'arco dei Violoncelli e Contrabassi dopo il *pizz.* delle battute precedenti, e dall'improvvisa calma e rassegnazione celestiale che interviene al *subditum* su di un tema che l'organo aveva già proposto a guisa di preludio in principio del versetto e che ora riprende per concludere con breve ed efficace perorazione.

L'intervento delle due arpe al *Fac ut ardeat* non mi riesce convincente; ma all'*inflammatus* e al *Fac ut animae donetur Paradisi gloria!* l'aggiunta dei tre tromboni che scandono solennemente il ritmo a pieni accordi, l'imperversare delle gamme ai pedali de' due organi, mentre una delle due arpe prende il volo per l'azzurro, produce un effetto di sonorità veramente sovrapotente e magistrale.

Riassumendo, questa del Ducoudray è opera d'arte vigorosa, il cui carattere chiesastico è organico, sostanziale, e non proviene solo dall'uso di certi procedimenti e tonalità che danno la tinta religiosa, e senza la menoma ombra di quelle morbosità melodiche che oggidì mirerebbero a gabellarci per musica religiosa certi manicaretti ed intingoli semi-erotici. Ma per buona fortuna l'abito non fa il monaco, e non fu certo bisogno di un grande sforzo alla critica moderna per sfatare l'aureola Palestriniana che già si voleva appiappare al Gounod!

C. S.

C. HUBERT H. PARRY, *King Saul*, An Oratorio (London, Novello and Co.).

Quattro atti, diviso ciascuno in due scene — nei quali è raffazzonato il primo libro dei Re: gli episodi di Samuele e di Saul, del gigante Golia — di Michol e di David — della caverna d'Engaddi, della Pitonessa. Le parole sono in parte tratte letteralmente dalla Bibbia, in parte in versi rimati originali ma in istile biblico. L'autore è anonimo e non c'è da sapergliene troppo male. L'impressione generale della musica è l'uniformità, la monotonia, la pesantezza, che in certi punti raggiungono l'effetto della noia. Il che si vorrebbe attribuire, più che a tutto, a ragioni formali, la preponderanza cioè della parte drammatica sulla lirica, la soverchia frequenza delle forme scolastiche, fugati, canoni, ecc. Ma non si può dissimulare che il vizio principale è veramente nella sostanza, nel pensiero musicale sempre vago, sempre *approssimativo*, sempre uguale a se stesso. Mai, o ben di rado, un tema incisivo, chiaro, sostanzioso. Di fronte a una qualità negativa di tal fatta, l'ammirazione che pure desta l'oratorio del fecondissimo Parry — per la forma musicalmente eletta, pel lavoro tecnico sempre vario e sempre vivo — è ammirazione fredda, che non ha niente che fare coll'emozione estetica che destano le perfette opere d'arte. C. J.

G. HENSCHEL, "*Stabat Mater*," for *solo Chorus and Orchestra*. Original Octavo Edition (London, Novello's).

Trasportare nella chiesa il rinnovellato dramma musicale con tutto lo sflogorio d'armonia e d'orchestrazione di cui dispone l'arte moderna, sorprendere con cori d'effetto strano, con un fraseggiare largo e smagliante nella sua fine sensualità; sostituire in una parola, a della cattiva anzi pessima musica da teatro della buona, ma pur sempre melodrammatica; questo sembra il sogno di pressochè ogni compositore d'oggi che scriva musica sacra. Il che tecnicamente è senza dubbio un progresso; ma artisticamente è lungi dallo scopo che si dovrebbe mirare in siffatto genere di lavori. L'Henschel nel suo *Stabat Mater* ci ha dato un lavoro certamente robusto e che rivela un musicista solido, ma un lavoro che, cambiato testo, sentirei volentieri in teatro, ma non in chiesa su quell'inno cui non s'adatta punto. Nel tradurre musicalmente l'infinita tristezza che sgorga dall'ineffabile inno del Jacopone da Todi, l'Henschel abbonda in modulazioni strane, stravolte; abusa del cromatismo con salti eccedenti nelle voci, di intonazione non sempre sicura.

Nel primo coro a 8 (il migliore forse di tutto lo *Stabat*) i tenori ed i bassi cantano a più riprese:



ed alla fine del versetto i due cori si rimandano « Stabat mater dolorosa » con un declamato sentimentale su di un *st* ribattuto ed assolutamente fuori di posto.

Nel secondo versetto la frase del tenore



ripetuta due volte accusa fortemente, specie nell'armonizzazione, la sua provenienza Bachiana; essa ricorda la 3^a aria (in *St minore*) « Erbarme dich » nella Passione secondo S. Matteo parte seconda, ed ancora l'aria del tenore « O Schmerz » nella prima parte:



Ed in tutto lo « Stabat » l'ispirazione melodica non pecca certo per soverchia originalità ed uguaglianza di stile, e nel suo complesso riesce di esecuzione più malsicura e difficile del colossale « Stabat » Palestriniano a 8, di quello dell'Astorga e di quello pur grandioso dello Steffani Agostino a sei voci con archi ed organo.

Ad ogni modo però l'Henschel ci ha dato un lavoro musicalmente interessante, e di cui si deve tenere il giusto conto in questi tempi in cui anche in arte sacra predomina un soffio di larga conciliazione (maledette le conciliazioni), ed in cui nell'impossibilità di fare accettare nelle chiese della vera musica sacra, al compositore non resta che studiare la soluzione dell'antipatico logogrifo: « Conciliare il sentimento religioso coi progressi realizzati dall'arte musicale moderna, conciliare il diatonismo del Palestrina col cromatismo di Tristano; l'enarmonia negli strumenti e anche nelle voci ad libitum, se non l'anarchia in tutti e due ».

C. S.

Wagneriana

CARL FR. GLASENAPP, *Das Leben E. Wagner's* in sechs Büchern dargestellt von C. Fr. J. — Dritte, gänzlich neu bearbeitete Ausgabe etc. Erster Band (1813-1848) (Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Hartel, 1894).

Chi non conosce il nome del Glasenapp, il migliore fra i biografi di Wagner e uno dei più diligenti illustratori della scuola che dal grande maestro piglia il nome? La terza edizione del suo libro è bene giustificata. Il Glasenapp, nel compilare questa notevole quantità di notizie, si è, anzitutto, posto a un tale elevato punto di vista che esso concilia l'opera del biografo con quella dello storico dell'arte, in quanto che, pur non tralasciando nessuno dei fatti e degli elementi indispensabili a una rappresentazione chiara della educazione, della vita e dei risultati dell'artista, ha ricostruito così efficacemente e con tanta ricchezza di dettagli l'ambiente, in cui il genio eminente si alimentava ed operava, da averne, per conseguenza, una spiegazione delle sue tendenze e dei caratteri che nell'opera d'arte compiuta si manifestano.

Il Glasenapp non ha trascurato nessuno dei fatti che caratterizzano la storia della famiglia, dalla quale Riccardo Wagner discende: egli, come biografo, ne aveva l'obbligo. Una serie continua di inizi e di attitudini artistiche più o meno sviluppate, di qualità culturali che addimostrano come per atavismo certi ingegni sviluppavansi in un senso, in una forma affine, doveva condurre alla maturazione di un genio, il quale coi suoi fatti suggellasse l'opera lenta ma incessante che si era svolta sino a lui. Ecco, a mio parere, in che consiste la elevatezza e il carattere veramente scientifico del lavoro del Glasenapp. Noi assistiamo in questo volume allo svolgersi calmo e ordinato di questo complicatissimo ed attraente studio psicologico tutto a base di esperienze e di fatti provati, per il quale la manifestazione della genialità non è più opera del semplice caso, ma è conseguenza logica e necessaria di cause certe, di attitudini date, di circostanze storiche, culturali e di ambiente. Una simile penetrazione, affatto moderna e scientifica, ci mostra il fondo, sul quale si possono a mano a mano collocare gli altri fatti della vita e dell'arte colla certezza che siano giustificati, spiegati e compresi. E che cosa è altrimenti la narrazione cronologica dei fatti se non la compilazione vuota di ciò che la natura e la storia hanno prodotto e marcato come conseguenza di cause, di ragioni occulte ma certe e penetrabili? E per molto tempo questo è stato l'unico redivivo letterario, diciamo così, pur essendo egli il più ignobile e pedestre, l'unico tributo di meschina attenzione toccato in sorte ai musicisti

nostri, mentre la filosofia dell'arte aveva già iniziato un sistema di indagine ben altrimenti serio per quanto concerne la storia delle arti figurative e della poesia.

Or questo io dico compiacendomi che nel libro del Glasenapp si scorgano spesso gl'intendimenti di un ricercatore profondo, esatto e coscienzioso. Il suo volume contiene primieramente una parte dedicata alla storia della primitiva famiglia da cui Riccardo Wagner deriva, alla sua genealogia; poscia, negli altri due libri, comincia a svolgersi propriamente la biografia del maestro, mantenuta in continua relazione coll'opera d'arte e colla vita dell'uomo. Può questi sempre da sè medesimo misurare tutta la portata dell'influenza, che le vicende della vita hanno sulle sue tendenze artistiche non solo, ma sulla concezione dell'opera d'arte stessa? In generale no. È questo dunque ancora un esame che l'occhio acuito dello storico non può a meno di proporsi, è un quesito che egli deve risolvere. Che il Glasenapp vi sia riuscito lo dimostra già in parte il suo eccellente lavoro.

Il quale è anche opera di diligente erudito, perchè le indispensabili citazioni bibliografiche, quali una bene intesa opportunità ed economia consigliano, le relazioni di più specie, i confronti, ecc., si trovano a lor giusto luogo; perchè vari passi caratteristici delle primitive composizioni ancora inedite del Wagner sono presentati a dimostrare i germi del suo proprio stile e della sua evoluzione; perchè, in fine, di tutte le concezioni artistiche, anche di quelle che pur non abbiano avuta la pratica attuazione, è diligentemente stabilita l'origine e fissato il rapporto con la produzione successiva.

Ciò vale per questo primo volume, che comprende la vita dell'artista sino all'epoca in cui egli assunse il posto di direttore d'orchestra al teatro reale di Dresda.

Come appendice al volume trovansi una tavola genealogica, che risale al 1643 e una cronaca di famiglia dal 1643 al 1813. L. T.

FRANK PARKINSON, F. S. S., M. P. S., Bibliography of Wagner's Leit-Motives & Preludes. With commentaries on Lohengrin & Parsifal (London, Waterlow Bros. et Layton, Limited).

Molto prudentemente l'autore vede l'origine del *Leit-motive* nel Don Giovanni di Mozart, nel motivo dei tromboni per l'entrata del Commendatore. Molto prudentemente dico, perchè ciò lo dispensa di addentrarsi in un esame, per uscire dal quale non so se, oltre alla disinvoltura di perfetto *englishman*, gli bastassero le forze. Ma egli s'inganna. L'uso di un motivo che rammemori un personaggio, un oggetto, un'idea, è di origine italiana e risale a Claudio Monteverde; ed è precisamente nella sua opera *Orfeo* che viene

adoperato il motivo tematico; p. e. nella sinfonia dell'atto III, nella Scena del 2° atto (Orfeo-Messaggiera), nei ritornelli strumentali ecc. ecc.; dunque esso rimonta all'anno 1607, cioè a centottant'anni prima di quel che creda il signor Parkinson. La breve storia poi sarebbe molto inesatta se a qualche esattezza pretendesse. Ma passiamo oltre e veniamo al benedetto *Leit-motive* wagneriano. Qui la bisogna del nostro bibliografo wagneromane consiste nel contare tutti i motivi tematici che sono nelle opere di Wagner, enumerando, per di più, quante volte essi vengono usati; del quale prontuario ben gli deve essere grato ogni wagneriano in fondo all'anima: il Parkinson gli ha offerto un nuovo mezzo per salvarsi. Egli ci offre poscia due brevi commenti del *Lohengrin* e del *Parsifal*. Il metodo è spicciativo, originale, schiettamente *english*. Ne volete una prova? Eccola:

Analisi vocale.

Lohengrin	-	La musica del cielo
Elsa	}	La musica della terra
Re Enrico		
Araldo del Re		
Ortruda	}	La musica dell'inferno
Federico di Telramondo		

Non c'è che dire, le scoperte del signor Parkinson sono da vero preziose: esse ci portano a risultati, che la wagnerologia europea, con tutto che essa vanti così fini e così arditi cultori, era ben lungi dal prevedere.

Vediamo un po' un'altra analisi: per esempio, l'*analisi generale degli accompagnamenti d'orchestra*. Al Parkinson piacciono i prospetti; ha ragione: concisione e chiarezza, viva dio.

<i>Lohengrin</i>	Violini e Violoncelli.
<i>Elsa</i>	Flauti, Ottavini (?), Oboi e Viole.
<i>Re e Araldo</i>	Tromboni, Trombe e Corni.
<i>Ortruda e Federico</i>	Fagotti, Clarinetti, Viole, Contrabassi con Timpani.

È innegabile che tutto ciò è ingegnoso. Così è risparmiato allo studioso l'incomodo e la fatica di leggere le partiture. Vi è al mondo gente più pratica degli Inglesi? Il resto del Commentario del *Lohengrin* contiene appunti interessanti, dei quali sarà sempre bene sia informato chi piamente si prepari ad assistere ad una rappresentazione dell'opera. E così dicasi del commentario del *Parsifal*, al quale, peccato proprio!, mancano quelle analisi vocali ed istru-

mentali che tanto ci hanno commosso nel caso del *Lohengrin*. Sono in fine a questo piccolo sì ma dilettevole libro altri commentari o, a dirla coll'autore, chiavi dei Preludi per le opere di Wagner. Ma tra queste chiavi ne manca una indispensabile a questo mondo per non dire sciocchezze. Se la procuri il signor Parkinson: se ne troverà contento.

È certo che descrivere questi drammi o leggere la descrizione di questa musica è pure una bella ed util cosa; ma sentirla bene eseguita, ed a suo luogo, mandando a carte quarantotto lo scrittore e il suo commento è anche più bella, è l'ideale. L. T.

— *A Commentary upon W. B. Wagner's "The Nibelung's Ring",* With notes on his other dramas. MDCCCXCIV.

In questa guida, fatta sul modello delle tante apparse da un ventennio in qua in Germania, si riscontrano degli intendimenti di ricerche diligentissime, tanto relativamente alle origini dei personaggi, al simbolismo, alle relazioni con le primitive fonti delle leggende, quanto al vero carattere dei personaggi medesimi, quali appaiono nella trilogia del Wagner. La riproduzione grafica di alcuni fra i più interessanti temi è chiara ed in generale corretta; ma bisognerebbe, a mio credere, rinunciare al cattivo espediente di riunire due o più parti in un solo rigo quando esse dovrebbero essere disposte in due. Ciò non accade, è vero, che eccezionalmente, perchè anzi con molto discernimento si citano perfino dei passi in partitura, ma quando accade genera confusione.

Alcune note in fine al volume si riferiscono ai *Maestri Cantori di Norimberga*. Ricerche, che si sono fatte intorno alla identità storica dei personaggi più attivi in questa commedia musicale, hanno condotto a questo risultato:

Hans Sachs	è	F. Liszt
Veit Pagner	»	Re Luigi II
Sisto Beckmesser	»	R. Schumann
Walther	»	R. Wagner
David	»	Hans Bülow.

Chi sta peggio è il povero Schumann, cui è toccata la parte del cantore, che il Wagner ha reso popolare per la sua feroce e goffa pedanteria. Ma e il Bülow? Che ne dite dell'allegro garzoncello wagneriano, il *tony* della compagnia?

L'autore si compiace anche di scoprire il simbolo che vi ha in certi passi poetici di questa commedia. Per esempio, le parole di Sachs:

Honour your German masters

si riferiscono all'onorevole patronato di Liszt pel rifugiato politico.

La sua perorazione :

Though should depart the pride of Holy Rome

Still thrives our sacred German art at home

significa: la scuola lirica italiana è stata proscritta dalla patria, la sua epoca è finita; l'arte natia, per buona ventura, può competere soddisfacentemente con essa, ecc. ecc.

Tutte belle cose, o inglese burlone, delle quali però io mi permetto di dubitare. Anche l'Italia avrà la sua musica dell'avvenire, ma non sarà un avvenire tedesco, bensì italiano. E avanti. L. T.

Varie.

S. URSINI-SCUDERI, Musicometro. Nota critica (Catania, C. e V. Carabba, 1894).

L'autore ci dice subito cosa vi si tratta: « Od una delle più spaventevoli aberrazioni, della quale può essere vittima il cervello d'un uomo, ovvero la esegesi certa di un principio pitagorico (io credo) che è l'Alfa e l'Omega della Musica; e, senza del quale, la Musica — crepi l'astrologo!... — è poco meno che impostura! ».

Non senza trepidazione ho letto l'opuscolo. E l'ho riletto; ma — dàgli all'asino — eccomi a fare una confessione: non ci ho capito nulla. M'abbia l'egregio autore per iscusato se sono impari al mio compito; molto volentieri son disposto a cedere la penna a chi m'usi la cortesia di trarmi dall'imbarazzo. A. E.

SPOGLIO DEI PERIODICI

ITALIANI

Ateneo Veneto (Venezia).

S. XVIII, vol. II, fasc. 1-3. — CORRADO RICCI, *Intelletto d'arte* [Studia la ragione della minore ammirazione che oggi destano le grandi opere d'arte, in confronto di quelle che suscitavano in passato].

Gazzetta Musicale (Milano).

N. 41. — P. MOLMENTI, *La leggenda d'Otello*.

N. 48, 44, 45, 46, 47, 49. — A. CAMETTI, *Cenni biografici di Pier Luigi da Palestrina*.

N. 48. — G. RICORDI, *Il teatro dell'Opéra a Parigi*.

N. 50, 51. — T. MANTOVANI, *Orlando di Lasso*.

La Nuova Antologia (Roma).

15 dicembre. — I. VALETTA, *La musica nel Novantaquattro* [Analisi delle attività musicali spiegate durante l'annata].

La Rassegna Nazionale (Firenze).

16 novembre 1894. — L. PARAZZI, *La musica gregoriana risorta, ed un buon metodo per eseguirla* [Parla del recente libro dell'Ab. Ant. Bonuzzi].

Minerva (Roma).

Novembre 1894. — *Il re del walsler - Giovanni Strauss* [da « Vom Fels zum Meer »].

FRANCESI

L'Art (Paris).

15 ottobre. — M. BRENET, *Quatre femmes musiciennes* [Parla di M.^{lle} Jaquet de la Guerre, nata a Parigi verso il 1660, compositrice di cantate, opere ecc.].

1^{re} novembre. — A. JULLIEN, *L'« Othello » de Verdi* [Giudizio sfavorevole].

15 novembre. — M. BRENET, *Quatre femmes musiciennes* [M.^{lle} Bertin, nata nel 1805, compose parecchie opere. M.^{me} Farrere, nata nel 1804, compose musica da camera].

1^{er} décembre. — A. JULLIEN, *Berlioz et Wagner dans les concerts. Attaques académiques contre eux*.

Le Correspondant (Paris).

25 décembre 1894. — I. COMBARIEU, *Le plain-chant et le pape Saint Grégoire le Grand*.

Le Guide Musical (Bruxelles).

N. 43. — H. IMBERT, « *Othello* » de G. Verdi [Cenno critico favorevole; l'A. fa qualche riserva riguardo al terzo atto ed alle nuove danze]. — M. KUFFERATH, *Notes de voyages* [L'A. parla delle presenti condizioni musicali di Lipsia, e lamenta lo spirito retrogrado che domina ai concerti del *Gewandhaus*; aggiunge alcune considerazioni sulla Germania musicale in genere e in ispecie su Colonia e Francoforte].

N. 47. — *Le Czar Alexandre III* [Fu mecenate della musica; amava poco i concerti di musica classica e l'opera italiana; per contro frequentava l'Opera russa. Va ricordato il generoso dono fatto a Rubinstein dell'edificio del Teatro Grande, abbandonato, e di due milioni di rubli per la costruzione del Conservatorio]. — RICHARD WAGNER, *Lettres à Auguste Roedel* [Traduzione di M. Kufferath. Continuazione e fine nei nn. 42, 43, 44, 45, 46, 47].

N. 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52. — ALVIN et R. PRIEUR, *Métronomie expérimentale* [Sono studii sui *movimenti* constatati in alcune esecuzioni musicali in Francia ed in Germania; fanno parte di un libro ora in corso di stampa. Nei capitoli qui pubblicati, dopo un'introduzione all'argomento, si prendono in esame i quartetti XI e XIV di Beethoven, i preludii della *Walkyria*, del *Parsifal*, del *Tristano*; si parla delle esecuzioni con orchestra e voci, e di alcune scene del *Siegfried* e della *Walkyria*].

N. 48. — H. IMBERT, *Antoine Rubinstein*.

N. 49. — G. BR., *La Navarraise* [L'A. deplora che in quest'opera il Massenet si sia dato all'imitazione della scuola verista italiana: « *La Navarraise est une Cavalleria rusticana, dont l'action se passe en Biscaye, sans que la musique en soit espagnole. Elle n'est même pas française. C'est du sous-Mascagni* »].

N. 50. — ED. SOURÉ, *Parsifal* [Estratto dalla terza edizione, di prossima pubblicazione, del noto libro dell'A. sul Wagner].

N. 52. — Questo numero contiene una delle lettere inedite di Berlioz a Teodoro Ritter, pubblicate ora nel *Temps* dalla sig. Henriette Fuchs. M. Kufferath vi aggiunge alcune osservazioni.

Mélusine (Paris).

Novembre-décembre 1894. — E. DE SCHOULTZ ADAŃEWSKY, *Airs de danse du Morbihan* [Continuaz.]. — M. E. ERNAULT, *Chansons populaires de la Basse Bretagne*.

Le Ménestrel (Paris).

N. 41-49. — A. POUJIN, *La première salle Favart et l'Opéra comique* [Cont.].

N. 41-44, 47, 49. — E. NEUKOMM, *La musique à la cour de Lorraine* [Cont.].

N. 41. — A. POUJIN, *Semaine théâtrale* [Parla dell'*Otello* di Verdi con particolare riferenza al libretto, nel quale trova talvolta manchevole la logica dell'azione. Il giudizio sulla musica in complesso è favorevole, talvolta entusiastico per quanto, e forse non a torto, trovi lo spartito, « *une œuvre inégale, incomplète* »].

N. 45 e 46. — CH.-M. WIDOR, *L'orgue de Jean-Sébastien Bach* [Riproduzione della bella prefazione che l'illustre organista francese ha scritto per il libro di A. Pirro: *L'orgue de J.-S. Bach*, uscito recentemente].

N. 47. — A. POUJIN, *Antoine Rubinstein* [Biografia].

N. 50. — A. POUJIN, *La millième de « Faust »*.

N. 51. — E. LEGOUVÉ, *Béranger musicien*. — In tutti i numeri poi la *Revue des grands Concerts* dimostra digerire a stento le abbondanti portate wagneriane che i medesimi ammaniscono al pubblico.

Moniteur Scientifique (Paris).

Novembre 1894. — M. RAVEAU, *Hermann von Helmholtz* [Biografia ed accenni alle principali scoperte].

La Nouvelle Revue (Paris).

15 octobre. — L. GALLET, *Musique* [Parla dell'*Otello* di Verdi].

1^{er} novembre. — L. GALLET, *Musique* [Parla delle annotazioni fatte da Meyerbeer sul libretto dell'*Africana*, che egli ha potuto vedere manoscritte; riporta tradotte le annotazioni generali sull'indole dei personaggi, situazioni principali dell'opera ecc.].

15 novembre. — O. COMETTANT, *A propos de la millième de « Faust »*.

Revue d'Art dramatique (Paris).

15 octobre. — A. SOUBIES, *Le livret d'« Othello »*.

15 novembre. — A. SOUBIES, *Musique russe et musique espagnole*.

1^{er} décembre. — A. SOUBIES, *Antoine Rubinstein*.

Revue Bleue (Paris).

20 octobre. — M. J. DU TILLET; « *Othello* » de Verdi.

Revue des Deux Mondes (Paris).

15 octobre. — C. BELLAIGUE, *Trois maîtres d'Italie. I. Palestrina*.

1^{er} novembre. — C. BELLAIGUE, *La musique italienne et l'« Othello » de Verdi* [Articolo entusiastico, che si riassume in queste parole: al principio del secolo l'Italia aveva rotto il patto tra l'arte e la verità: il Verdi d'*Otello* l'ha rianodato].

Revue générale (Bruxelles).

Decembre 1894. — J. G. FRESON, *L'évolution du lyrisme et l'œuvre de R. Wagner* [È il seguito dell'articolo pubblicato nei fasc. di maggio e giugno].

Revue générale des sciences pures et appliquées (Paris).

30 octobre 1894. — M. L. POINCARÉ, *Notice nécrologique sur H. L. F. von Helmholtz*.

Revue Hebdomadaire (Paris).

20 octobre. — P. DUKAS, *Shakespeare et l'Opéra*.

3 novembre. — P. DUKAS, « *Othello* » de Verdi [Articolo poco favorevole].

1^{er} décembre. — P. DUKAS, *Les concerts. Antoine Rubinstein*.

15 décembre. — P. DUKAS, *Le « Romeo et Juliette » d'H. Berlioz.*

29 décembre. — P. DUKAS, *Geneviève*, Opéra en 4 actes de R. Schumann (Concert d'Harcourt).

Revue Métrique (Paris).

Juillet 1894. — TH. REINACH, *A propos de l'hymne à Apollon* [Tratta la questione metrica].

Revue de Paris (Paris).

15 décembre. — CH. GOUNOD, *Repentir* [Melodia per canto ed orchestra scritta nell'aprile 1893].

Revue Philosophique (Paris).

Décembre 1894. — COMBARIEU, *La pensée musicale* [Risposta al sig. Dauriac circa alcune obbiezioni fattegli a proposito del suo libro: *Les rapports etc.*].

Revue des Revues (Paris).

1^{re} novembre. — BILLROTH, *Physiologie de la musique. Essai d'une anatomie du rythme* [È il riassunto d'un capitolo del libro rimasto incompiuto e comunicato dall'Hanslick alla *Deutsche Rundschau* (ottobre)].

SPAGNUOLI

Ilustracion Musical Hispano-Americana (Barcelona).

15 ottobre 1894. — E. VANDEN STRAETEN, *Carlos Quinto musico.* — VEJGA VALENZANO, *Por la verdadera musica religiosa.*

30 ottobre. — F. P., *Carlos Bordes* [Notizie biografiche del direttore della « Schola Cantorum », addetta alla parrocchia di St. Gervais di Parigi]. — E. VANDEN STRAETEN, *Carlos Quinto.....* [Cont.].

15 novembre. — E. V. MIRALLES, *El arte bello de la musica* [Conferenza tenuta alla distribuzione dei premi nella scuola di musica di Alicante].

30 novembre. — R. MITJANA, *La musica popular en Irlanda.*

15 dicembre. — E. V. MIRALLES, *El arte bello de la musica* [Cont.].

Revista Contemporanea (Madrid).

N. 449, 452. — R. MITJANA, *Los Maestros cantores de Nuremberg.*

TEDESCHI

Neue Musik-Zeitung (Stuttgart-Leipzig).

XV, 19. — *Balladen und Gesänge von Martin Plüddermann* [L'A. chiama il P. successore di Karl Löwe nella ballata, che in quest'ultimo aveva trovato finora l'unico vero interprete. Dice che il P. adopera nelle sue ballate il sistema del *leitmotiv* e si attiene severamente al testo]. — *Die Passionsspiele in Höritz* [Descrive queste curiose rappresentazioni, eminentemente popolari e per l'indole dell'azione e per la qualità degli esecutori, chè attori, coristi e musicanti sono tutti popolani dilettauti; il teatro è di legno e l'orchestra è invisibile come.... a Bayreuth]. — *Rosensäuber* [Grazioso aneddoto inedito della vita di R. Wagner, che raccomandiamo ai collezionisti].

20. — A. UNTERSTEINER, *Die Erfindung der Geige, nach neuen Dokumenten* [Interessante contributo alla storia del violino. In questo numero l'A. narra le vicende di Gaspar Duiffo pruggar (corruzione di Tieffenbrucker) che è ritenuto come il primo costruttore del violino moderno]. — *Ein Besuch bei Hector Berlioz* [Offre il solito interesse di queste visite]. — *Auf dem Leben v. Johann Strauss*.

21. — *Wer ist musikalisch?* [Riassunto di un frammento del chirurgo Billroth su alcuni fenomeni fisiologici dell'udito e della musica, pubblicato nel « Deutscher Rundschau »]. — *Emil Breslauer* [Appunti biografici su questo compositore e teorico]. — *Die Erfindung d. Geige* [Cont.].

22. — Numero dedicato a Schumann, in occasione del 75° genetliaco della signora Clara. Contiene fra l'altro: *Robert Schumann und Stephen Heller* [Alcune lettere di S. Heller al sig. Gustavo Jansen, intese a confutare l'opinione emessa da Wasielewski nella sua biografia di Schumann, secondo cui questo compositore avrebbe avuto un'alta idea di sè e la *pretesa* di aprire una nuova via all'arte col mezzo della nuova critica d'arte di cui egli si poneva a capo]. — *R. Schumann und die Romantiker* [Dimostra la grande influenza che sull'indirizzo artistico di S. hanno esercitato gli scrittori romantici della prima metà del secolo e specialmente Q. T. Hoffmann e Jean Paul]. — *R. Schumann als Kritiker* [Alcuni giudizi critici di S. su Köhler, Gerny, Chopin, Meyerbeer, Rics, ecc., e qualche parola sullo stile critico di S.]. — *R. Schumann als Liederkomponist*. — *Johanna Jachmann-Wagner* [Brevi appunti biografici sulla compianta attrice lirica]. — *Ernestine von Fricken Schumann erste Braut* [Schizzo biografico di questa graziosa figurina, che esercitò molta influenza sul compositore nella sua giovinezza]. — *Kritische Briefe*. Fra l'altro parla favorevolmente del « Piccolo Haydn », del maestro Cipollini, rappresentato l'ottobre scorso all'Opernhaus di Berlino. — La rubrica *Kunst und Künstler* riferisce alla Germania musicale le cravatte e le calze del cav. Mascagni.

23. — *Die Erfindung der Geige* [Cont. Parla in questo numero di Gasparo da Salò]. — *Die Beethoven-Sammlung zu Heiligenstadt* [Breve relazione d'una visita a questo Museo, sito nel sobborgo viennese Heiligenstadt]. — *Die Nibelungen in modernen Drama* [Trova nell'estetico F. Vischer chi precedentemente a Wagner aveva conosciuta l'alta importanza drammatico-musicale dell'epopea germanica, e studia poi il concetto filosofico che ne volle derivare R. Wagner].

24. — *Anton Rubinstein* [Appunti biografici]. — *Die Beethoven-Sammlung zu Heiligenstadt* [Cont. e fine]. — *Die Erfindung der Geige* [Fine. Manco a dirlo, in tutti i numeri *Dur und Moll* fa la solita briosa rassegna di aneddoti sulla musica ed i musicisti].

INGLESI

The New Review (London).

December 1894. — STANLEY V. MAKOWER, *Ricordi di Bulow*.

Review of Reviews (London).

December 1894. — *Anton Rubinstein*.

NOTIZIE

Opere nuove.

* * L'opera nuova cui attende il M.^o Alfred Bruneau su libretto inedito di E. Zola avrà forse per titolo *Les quatre Saisons*. Sarà in 4 atti e 5 quadri ed il testo in prosa ritmata.

* * All'Opera reale di Dresda si sono rappresentate l'ottobre scorso due opere nuove di Carlo Gramman: *Ingrid*, in 2 atti, e *Fuoco fatuo*, in 1 atto.

* * Il celebre maestro flammingo Peter Bénéoit dà l'ultima mano ad un melodramma dal titolo: *Pompeia*.

* * Al teatro di Corte di Karlsruhe, sotto la direzione di F. Mottl, fu rappresentata la nuova opera *Ingwilde* del M.^o Schilling, che dicono felice seguace del sistema wagneriano.

* * Il celebre pianista Paderewski sta lavorando ad un'opera in 4 atti in lingua polacca. Tradotta in francese, sarà rappresentata la prima volta al Covent-Garden di Londra; intanto si preparano le traduzioni tedesca ed ungherese e la nuova opera sarà contemporaneamente rappresentata all'Opera reale di Dresda ed all'Opera reale di Budapesth.

* * Il maestro Enrico De Leva di Napoli ha consegnato alla ditta Ricordi la partitura di un'opera intitolata *Camargo*.

* * Il prossimo carnevale sarà rappresentato all'Alhambra di Milano un nuovo melodramma in 3 atti, *Al monte di Viggiano*, di Vincenzo Ferroni.

* * Felice Draeseke ha terminato una nuova opera dal titolo *Bertrand de Born*.

Concerti.

* * Ai concerti Colonne, a Parigi, cominciarono dal 25 nov. u. s. le audizioni consacrate al ciclo di Berlioz, comprendente le sei grandi opere per orchestra, soli e cori del Maestro francese. Ecco l'ordine delle esecuzioni: 25 nov. e 2 dic., *Romeo e Giulietta*; 9 e 16 dic., il *Requiem*; 23 e 30 dic., l'*Infanzia di Cristo*; 13 e 20 genn., la *Dannazione di Faust*; 27 genn. e 3 febb., *Lelio* e il *Te Deum*.

* * Al Conservatorio di Lipsia fu eseguita una sinfonia inedita, in *do*, di Michele Haydn, fratello di Giuseppe. Dicesi che presenti grande rassomiglianza collo sviluppo sinfonico di Mozart, sebbene composta 4 anni prima che questo compositore scrivesse la sua bella sinfonia in *do*.

* * A Gand ebbe luogo la prima esecuzione d'un nuovo lavoro di Adolfo Samuel, direttore del Conservatorio, *Cristo*, sinfonia mistica in cinque parti, per orchestra e coro misto.

*. Antonio Dvorak ha scritto or son pochi mesi tre *ouvertures*: *Nella natura*, *Otello*, e *Carnaval*. Quest'ultima fu eseguita in un concerto a Vienna, sotto la direzione di Richter.

*. La « Società musicale russa » ha organizzato tre concerti in memoria di A. Rubinstein. Nel primo fu eseguita come novità la *Suite* postuma in *mi bemolle* maggiore, per grande orchestra, dedicata alla Società stessa.

Wagneriana.

*. In una lettera di R. Wagner, dell'11 apr. 1866, a Julius Fröbel, pubblicata dal giornale *Vom Fels zum Meer*, il compositore si lamenta del ministro Pfordten, che minacciava al re Luigi II di Baviera di rimettere il portafogli, se Wagner dovesse ritornare da Lucerna a Monaco. Il Re voleva concedere al suo amico uno dei castelli da caccia nella Baviera Superiore, acciocchè potesse, senza ostacolo, ritornare fra qualche mese al palazzo di Monaco. Wagner assicura come molto lo ami il Re, e come con la rigenerazione e la prosperità della Germania, si sostenga « l'ideale della sua arte ».

*. A Venezia nel palazzo Vendramin ove è morto R. Wagner è stata posta una lapide commemorativa.

*. Prossimamente sarà pubblicata la *Marcia funebre* composta nel 1844 dal Wagner in occasione della nuova inumazione di Weber a Dresda.

*. La Ditta Fratelli Bocca sta per pubblicare la versione italiana dell'Epistolario Wagner-Listz.

Concorsi.

*. L'Académie des Beaux-Arts di Parigi propone, per il premio Kastner-Boursault da conferirsi in dicembre 1897, il tema seguente: « Dell'influenza reciproca delle scuole francese e straniere nei diversi rami della musica da Lulli ai nostri giorni — Indicare le cause di questa influenza e citare con gli apprezzamenti critici, le principali opere che l'hanno determinata ». Le memorie dovranno essere depositate alla Segreteria dell'Istituto prima del 1° gennaio 1897.

*. *R. Conservatorio di musica in Palermo.* — « Amministrazione del pio lascito Bonerba ».

Essendo scaduta la quarta ed ultima rata del premio quadriennale di L. 1000 disposto dall'art. 5, n. 3, dello Statuto dell'opera pia Bonerba, è aperto il concorso per un *Oratorio* per Soprano e Coro a 4 voci con accompagnamento di piccola Orchestra, a cui possono prender parte tutti i maestri di musica che siano stati alunni a posto gratuito nel Conservatorio.

Il lavoro dovrà essere presentato entro il 15 ottobre 1895.

Il premio sarà di L. 1000.

Alla partitura dell'*Oratorio* dovrà essere unita la riduzione per Canto e Pianoforte.

I lavori porteranno un numero di quattro cifre, che sarà ripetuto sopra una busta suggellata contenente nome, cognome, patria ed indirizzo preciso dell'autore, e dovranno essere presentati nell'Ufficio di Segreteria di quest'Amministrazione entro il termine fissato.

Per maggiori schiarimenti rivolgersi a questo R. Conservatorio di Musica.

Il Governatore: L. FUCILE.

Varie.

* * Zelazowa Wola, villaggio nei dintorni di Varsavia, ha inaugurato l'ottobre scorso un monumento al suo grande figlio F. Chopin.

* * Negli archivi della famiglia Esterhazy, a Eisenstadt, in Ungheria, fu scoperta un'opera in 1 atto di G. Haydn.

* * Al teatro di Corte di Karlsruhe ebbero luogo, l'ottobre scorso, in una sola serata, sotto la direzione di F. Mottl, 3 rappresentazioni intese a dimostrare lo sviluppo storico dell'opera francese. Le opere scelte furono: *Les deux Avars* di Grétry, *Les petits Savoyards* di Dalayrac, e *Djamileh* di Bizet.

* * Il fabbricante amburghese di strumenti musicali, Gustavo Adolfo Duschmann, ha inventato un apparecchio semplice ed ingegnoso per il contrabbasso, che permette di giungere fino al contra *Do*, cioè una terza sotto degli attuali strumenti. Il nuovo apparecchio fu provato e trovato eccellente dall'orchestra di Amburgo.

* * Il centenario di Palestrina è stato commemorato ancora a Parma ed a Roma.

Nuove Pubblicazioni.

* * La Casa Breitkopf e Härtel di Lipsia sta iniziando una edizione modello di tutti i *Lieder* di Fr. Schubert editi ed inediti, riscontrandoli per quanto è possibile sui manoscritti originali.

* * Sarà pubblicata prossimamente la memoria scritta da Teodoro Dubois intorno alla vita ed alle opere di E. Gounod presentata all'Accademia di Belle Arti di Parigi.

* * È uscito a Parigi il primo numero di un nuovo giornale musicale, intitolato: *La Musique. Journal d'art indépendant*. Redattore capo Edmond Bailly.

Necrologie.

* * Antonio Rubinstein, pianista e compositore, nato il 28 novembre 1830 a Wechwotynez, morto a Peterhof il 21 novembre 1894.

* * Benjamin Godard, compositore, nato a Parigi il 18 agosto 1849, morto a Cannes il 9 gennaio 1895.

ELENCO DEI LIBRI

ITALIANI

- Branzoli G.**, *Dell'udito: Schediasmi musicali*. — Conferenza tenuta in Bologna nella sala dei Fiorentini la sera del 5 marzo 1891. Roma, Tip. Poliglotta, in-12°.
- Buzzi G. I.**, *Cenni storici del corpo di musica municipale di Milano*. Milano, Tip. Rozza, in-4°.
- Feste Palestriniane e secondo Congresso nazionale di musica sacra in Parma**. Novembre 1894. Parma, Tip. Fiaccadori, in-16°.
- Leonesi L.**, *Le cause della decadenza dell'arte del canto e metodo per farlo risorgere*. Con prefaz. del Prof. P. Albertoni. Bologna, A. Tedeschi, in-12° (L. 2).
- Merello M.**, *Versi per musica*. Genova, Fratelli Merello, in-16° (L. 0,50).
- Murri A.**, *Sull'ordinamento delle bande musicali: Proposta*. Roma, Tip. Elzeviriana, in-8°.
- Nasoni A.**, *Del carattere distintivo della musica ecclesiastica*. Milano, S. Ghezzi, in-8° (L. 1).
- Parodi L.**, *La musica greca*. — Conferenza tenuta alla Società di letture e conversaz. scientifiche il 6 luglio 1894. Genova, Tip. A. Ciminago, in-8°.
- Salvioli G. e C.**, *Bibliografia universale del teatro drammatico italiano, con particolare riguardo allo studio della musica italiana*. Vol. 1°, disp. 1°. Venezia, C. Ferrari, in-8° (L. 2,50).
- Valdrighi L. F.**, *Nomocheiurgografia antica e moderna*. V° aggiunta alle ediz. del 1884 e 1888. Modena, 1894, in-8°.

FRANCESI

- Anthéunis G.**, *Six cantiques de Beethoven sur les paroles de Gellert*. Paris, Union pour l'action morale, in-4° (fr. 4).
- *Huit cantiques de J.-S. Bach pour les paroles et la musique*. Basse chiffrée réalisée par Gevaert. Paris, Union pour l'action morale, in-4° (fr. 4).

- Arréat L., *Mémoire et imagination* (Peintres, musiciens, poètes, orateurs). Paris, Alcan, in-12° (fr. 2,50).
- De Clève J., *Roland de Lassus, sa vie et ses œuvres*. Paris, Fischbacher, in-8° (fr. 12).
- Freson J. G., *En Allemagne (La vie et l'art)*. Paris, Fischbacher, in-8° (fr. 5).
- Gille Ph., *Causerie sur l'art et les artistes*. Paris, Calman Levy, gr. in-18° (fr. 3,50).
- Hébert M., *Le sentiment religieux dans l'œuvre de R. Wagner*. Paris, Fischbacher, in-16° (fr. 3,50).
- Kufferath M., *Lettres de R. Wagner à Auguste Roedel*. Leipzig, Breitkopf u. Härtel (fr. 2,50).
- Lootens L., *La théorie musicale du chant grégorien*. Paris, Thorin, in-8° (fr. 15).
- Pirro A., *L'orgue de J.-S. Bach*, av. préface de Widor. Paris, Fischbacher, in-16° (fr. 4).
- Regnard A., *Études d'esthétique scientifique. La renaissance du Drame Lyrique (1600-1876)*. Essai de dramaturgie musicale. Paris, Fischbacher, in-18° (fr. 2).
- Schuré E., *Le Drame musical. R. Wagner, son œuvre et son idée*. Paris, Lib. Acad. Didier, in-16° (fr. 3,50).
- Soubies A., *Musique Russe et musique Espagnole*. Paris, Fischbacher, in-8° (fr. 1).
- Straeten E. (Van der), *Charles-Quint musicien*. Paris, Fischbacher, in-8° (fr. 5).
- Valori (Prince de), *Verdi et son œuvre*. Paris, Calman-Lévy, in-16° (fr. 3,50).

TEDESCHI

- Abel J., *100 Lieder f. gemischten Chor*. Waiblingen, C. Günther, in-8°.
- Aus der Musik u. Theater-Welt*. Beschreibendes Verzeichnis der Autographen. Sammlung F. Donebauer in Prag. Prag, F. Hörpfer, gr. in-8°.
- Bussler L., *Musikalische Formenlehre in 33 Aufgaben*. 2 Aufl. Berlin, C. Habel, gr. in-8°.
- Eisenberg L., *Johann Strauss*. Ein Lebensbild. Leipzig, Breitkopf, in-8°.
- Festsug, historischer, zur Erinnerungsfeier an den 400jährigen Geburtstag des Nürnberger Meistersingers u. Volksdichters Hans Sachs am 5 Nov. 1894 zu Nürnberg*. Nuremberg, Ph. Raw.
- Giebeschus J., *Geschichte der Musik von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*. Berlin, Aug. Schultze, in-8°.

- Hamma Fr.**, *Adoremus*. 100 cantica sacra ad 3 voces æquales. Metz, Hamma-Friedinger, in-8°.
- Hausfreund, musikalischer*. Blätter f. ausgewählte Salonmusik. Red. O. Fuchs. Leipzig, J. Sengbusch, gr. in-4°.
- Heinze L.**, *Harmonie u. Musiklehre*. Breslau, H. Handel, gr. in-8°.
- Held K.**, *Das Kreuzkantorat zu Dresden*. Leipzig, Breitkopf, gr. in-8°.
- Hlebsch J.**, *Lehrbuch der Harmonie f. Lehrer u. Lehrerin neubildungs Anstalten*. Wien, A. Fischler, gr. in-8°.
- Konzertsaal, Leipziger*. Wochenschrift f. Musik u. Litteratur unter specieller Berücksicht der Leipziger Musikwesen. Leipzig, C. Wild, gr. in-8°.
- Krause K.**, *Zur Theorie der Musik*. Berlin, E. Felber, gr. in-8°.
- La Mara**, *Musikalische studienköpfe*. Leipzig, Schmidt et Günther, in-8°.
- Missionsharfe, grosse*. Geistliches Liederbuch f. gemischten Chor. Gütersloh, C. Bertelsmann, in-8°.
- Müller F. C.**, *Wereinfachte Harmonik, auf Grundlage e. natürlichen Harmoniesystems*. Regensburg, A. Coppenzath, gr. in-8°.
- Parzival. Das Lied vom Parzival u. vom Gral*. Nach den Liedern des Wolfram v. Eschenbach u. des Christian v. Troies f. das deutsche Haus bearb. v. E. Engelmann. Stuttgart, P. Neff, gr. in-4°.
- Peiser K.**, *Johann Adam Hiller*. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des 18 Jahrh. Leipzig, Gebr. Hug, gr. in-8°.
- Portrait-Katalog zur Geschichte des Theaters u. der Musik*. 10000 Portraits berühmter Musiker, Dramat, Künstler, Schauspielers, etc. München, J. Halle, gr. in-8°.
- Renner J.**, *Männerquartette v. der Donau*. Regensburg, A. Coppenrath.
- Schuberth J.**, *Musikalisches Konversationlexikon*. Leipzig, J. Schuberth, in-8°.
- Schultz C.**, *Zur Musikreform im Sinne verfeinerter Stimmg. insbesondere der Tastinstrumente*. Berlin, Bibliog. Institut, gr. in-8°.
- Ueber die « sogenannte » moderne Richtung in den Künsten*. Hamburg, A. B. Laeisz.
- Vieweg's musikalische Taschenbibliothek*. 1^a Taschenbuch: Orgelspieler. Quedlinburg, Ch. J. Vieweg, in-8°.
- Volekmar W.**, *Choralbuch*. Enth. 323 schönsten Choralmelodien der Evangel. Kirche. Cassel, Hühn, gr. in-4°.
- Wagner-Museum, das, u. die Zukunft des Wagnersthum*. Ein Aufruf an die Wagnerianer « Zu neuen Thaten! ». Leipzig, C. Wild, gr. in-8°.
- Werner B.**, *Allgemeine Musiklehre*. Hannover, C. Meyer, gr. in-8°.
- Zanger G.**, *Deutscher Liederkranz*. Neuwied, Heusers' Verl.

INGLESI

- Bassler L., *Musical form. A systematic course*. Berlin, C. Habel, in-12°.
- *Practical Harmony. A systematic course*. Berlin, C. Habel, in-12°.
- Hadow W. H., *Studies in modern music*, 2nd series. F. CHOPIN, A. DWORAK,
J. BRAHMS. With portraits. London, Seeley, in-8°.
- Waddel P. H., *The Parsifal of R. Wagner at Bayreuth 1894*. London, W.
Blackwood, in-8°.
-

ELENCO DELLA MUSICA

Autori moderni.

Arnoud Jules. — *1600 Exercices gradués de lecture et de dictées musicales* (intonation, rythme-tonalité) à l'usage des Écoles municipales, normales, etc. Alphonse Leduc, Paris (Pr. net: 3 fr.).

Questi esercizi sono raccolti in due fascicoli nel formato ordinario d'un libro: in tutto sono più di 200 pagine. Ci sembra specialmente lodevole il fatto che ogni lezione è preceduta da speciali esercizi di ritmo o d'intonazione. Si passano in rassegna tutte le tonalità e le differenti figure ritmiche: alcune lezioni sono dedicate ai cambiamenti enarmonici, alle note d'abbellimento, allo studio delle varie chiavi ed alla trasposizione di tono. La raccolta si chiude con brevi pezzi a due voci uguali, canoni, fugati, ecc. In complesso è questo un lavoro molto accurato e rispondente al suo scopo didattico, e molto volentieri lo raccomandiamo.

Dallei H. — *Messe Nuptiale*, six pièces pour Orgue-Harmonium. Paris, Alphonse Leduc.

Das Neves y Campos. — *Cancioneiro de musicas populares para canto e piano*, fasc. 21 e 22 (Ved. *Rivista*, fascicoli precedenti).

Foschini Gaetano. — Op. 92. *Dodici piccoli Canoni progressivi a due voci eguali* espressamente composti per le scuole normali e superiori femminili a tenore dei programmi governativi. F. Bianchi, Torino.

— Op. 91. *Recordare Virgo*, mottetto per voce sola con accomp. d'organo o d'Harmonium. Torino, Stab. F. Bianchi.

— Op. 89. *Serie in Re Mi* per Organo. Torino, R. Stab. Music. F. Bianchi (L. 10).

Kirchner Theodor. — *Alte Bekannte im neuen Gewande*. Bartholf Senff, Leipzig.

Questa pubblicazione, divisa in tre parti (edite pure separatamente), è una raccolta di pezzi trascritti per pianoforte a quattro mani: sono tolti da corali, melodie popolari tedesche e dalle opere di Seb. Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, Händel, Weber, Schubert. L'esecuzione di questi pezzi è facile: raccomandiamo quindi il volume ai principianti, cui sarà d'utile ed aggradevole lettura.

Morasca Benedetto. — *Suite in Sol* minore, di stile antico, per pianoforte. Edizione autografa, proprietà dell'autore. Lit. Longo, Palermo.

La *Suite* consta di 5 numeri: Preludio e Fuga, Sarabanda, Gavotta e Musette,

Aria di ballo, Giga. È il primo lavoro d'un giovane: pur lodando in lui lo studio che gli fa degli antichi polifonisti, necessario per imparare la difficile arte dello scrivere, non ci tratteniamo dallo sconsigliarlo dal proseguire in questo genere d'imitazioni in istile antico; chè troppo ne fu infestata l'attuale musica da camera. E ci auguriamo di poter quanto prima parlare di qualche sua composizione in « istile moderno ».

Raway Erasme. — *Scènes hindoues*: Poème Symphonique en quatre parties à grand orchestre, arrangé à 4 mains par Victor Marchot. Léopold Muraille, Liège.

Rie Bernard. — Op. 46. *Études de perfectionnement pour piano*. Alphonse Leduc, Paris.

Sono sei studi: per difficoltà stanno fra il *Gradus* di Clémenti e gli studi di Chopin. Il primo è d'arpeggi d'accordi, divisi fra le due mani, e di ottave alternate; il secondo, a terzine, ed il quinto, in forma di tarantella, non offrono novità importanti sul meccanismo; il quarto è rivolto allo studio delle note doppie, terze e seste. Vi sono ancora due fughe d'una certa difficoltà, delle quali una a due soggetti ci pare caratteristica per l'invenzione. Gli studi sono opportunamente corredati della digitazione.

Solomé Th. — Op. 59. *Douze pièces nouvelles pour Orgue ou Piano-Pédalier*. Paris, Alphonse Leduc.

Sono 12 pezzi d'ispirazione piuttosto monocoche.

Autori antichi.

Bach J. S. — *Huit Cantiques*. Traduction française inédite de G. Antheunis, basse chiffrée, réalisée par F. A. Gevaert. Lemoine et Fils, Paris.

Bellissime composizioni: il Bach stesso ne scrisse il testo. Questi pezzi non destinati all'audizione furono trovati in un quaderno che il Bach portava sempre seco.

Beethoven. — *Six Cantiques sur les paroles de Gellert*; traduction française inédite de G. Antheunis. Lemoine et Fils, Paris.

Edizione nel medesimo elegantissimo formato del fascicolo pel Bach, di cui sopra.

Opere teatrali.

Massenet J. — *Il ritratto di Manon*, in 1 atto. Milano, Sonzogno, per canto e pianoforte (L. 8).

— *Werther*. Dramma lirico in 4 atti. Milano, Sonzogno, per canto e pianoforte (L. 15).

GIUSEPPE MAGRINI, *Gerente responsabile.*

TORINO — VINCENZO BONA, Tip. di S. M. e de' RR. Principi.

✦ MEMOIRE ✦

Le Charlatanisme dans l'Archéologie musicale au XIX^e siècle et le problème de l'origine des neumes.

L'histoire de l'archéologie musicale, pendant la première partie de ce siècle, et même jusqu'à une date assez récente, ressemble à un roman d'aventures plein de puérités et de scandales. L'impression qu'elle laisse à un lecteur impartial, étranger à tout fanatisme, est vraiment déplorable. Ceux qui ont été pendant longtemps les représentants officiels de la science du plain-chant et qu'on pourrait appeler les pontifes du genre, ne se sont pas contentés de voyager au pays des chimères et de prendre pour réalités des rêves bizarres; ce serait peu d'ajouter qu'ils ne savent ni composer ni écrire, qu'ils manquent de goût, qu'ils ressemblent, commentateurs de Saint-Grégoire, à des moineaux pailleurs autour d'un aigle blessé, et qu'ils ont montré dans leurs polémiques ces jalousies et ces perfidies qui sont les lieux communs des discussions humaines: ce qu'il y a de plus grave, c'est qu'ils n'ont pas toujours été de bonne foi. Quelques-uns sont de grands mystificateurs. Je le prouverai. D'un orgueil sans bornes, ils ont, à plusieurs reprises, trompé volontairement le public, soit en faisant des promesses qu'ils ne pouvaient pas tenir, soit en proclamant avec emphase des « découvertes » qui n'existaient pas, soit en donnant le change sur certaines questions. Aujourd'hui l'archéologie musicale, possédant une méthode sûre, est entrée dans sa véritable voie; il ne sera cependant pas inutile de rappeler avec un

peu de précision ses tâtonnements et ses ruses de la première heure; cette revue rétrospective est d'abord assez amusante; ensuite elle permettra d'estimer à leur juste valeur les conquêtes des vrais savants contemporains.

Je vais examiner la doctrine, l'œuvre générale et le caractère de ceux qui ont essayé d'expliquer l'origine des neumes; mais auparavant je dois donner au lecteur quelques explications.

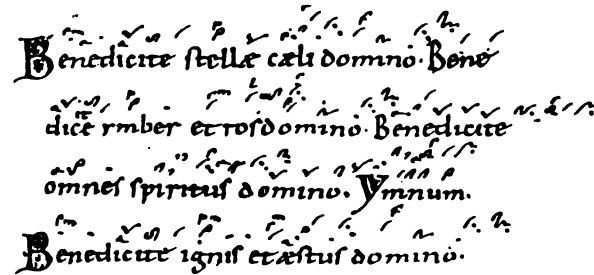
Lorsque le pape Saint-Grégoire le Grand (590-604) a fixé les mélodies qui devaient être en usage dans tout le monde chrétien et qui aujourd'hui encore portent son nom, il a employé un système de notation très primitif, simplement destiné à aider la mémoire des chantres en leur rappelant le dessin de la phrase musicale; ce système, d'où la notation moderne est peu à peu sortie, n'a pas été employé sous une forme identique et durant un temps égal dans tous les pays; mais il s'est maintenu pendant un millier d'années environ et a servi aussi bien pour la musique profane que pour la musique religieuse. En voici deux échantillons.

Le premier est tiré d'un manuscrit de Florence (Bibl. *Laurentiana*), et contient quelques vers de Virgile (*Eneide*, II, 274 et suiv.: *Ei mihi! qualis erat*).

Ei mihi qualis erat quondam murator ab illo
 Hecore qui redit exuvias induit achillis
 Uel danaium phrygios iaculatus puppibus ignis
 Squalemque urbem & concretos sanguine crines
 Uel utinam illi gerens que circa plurima muros
 Accepto patrios ultro flens ipse uidebar
 Compellere ut uisum se melius exprimeret uoces
 O lux diuinae spes fidissima reorum
 Quante venucte morae quibus haec ab ossibus

Le second est tiré du Graduel conservé à la bibliothèque d'Ein-siedeln sous le n° 121, écrit vers la fin du X^e siècle, et particuliè-

rement intéressant pour les archéologues parce qu'il contient un grand nombre de lettres romaniennes (signes relatifs au rythme et à l'expression de la mélodie).



Ici, le texte est accompagné d'une véritable pluie de pattes de mouches, de crochets, de traits bizarres; on dirait une troupe de lutins minuscules sortis de la boîte à surprises d'un Merlin l'enchanteur, et qui se seraient glissés entre les paroles latines pour contrarier l'attention du lecteur.

Ce sont les *neumes* (mot d'origine inconnue), représentés dans nos deux spécimens sous la forme cursive, latine et traditionnelle qui, après avoir pris naissance en Italie, s'est répandue en Suisse aux monastères de Saint-Gall, d'Einsiedeln, de Rheinau, puis en Alsace, dans le Palatinat, en Hollande, dans tous les pays de langue allemande, et enfin en France.

Dans la plupart des cas, rien n'est plus simple que de dire à quelles notes exactes correspondent ces signes qui, pris en eux-mêmes, indiquent simplement une élévation ou un abaissement de la voix: il suffit de rapprocher les manuscrits primitifs où les paroles sont notées avec des neumes purs, des manuscrits plus récents où les mêmes paroles sont accompagnées de neumes placés sur lignes et d'une notation précise. Ces derniers sont la traduction littérale des premiers. Il est vrai qu'on n'a pas toujours cette traduction. Elle manque, par exemple, pour les vers de Virgile cités plus haut; peut-être la trouvera-t-on un jour.

Quant à la question d'origine, disons-le tout de suite: tout le monde reconnaît aujourd'hui que les neumes ne sont pas autre chose qu'une transformation de l'accent grammatical. Accent aigu, accent grave: ces deux signes (introduits autrefois dans la représentation

graphique de la pensée par un rhéteur de génie) ont donné lieu, en se combinant, à toutes les formes des neumes, et, en se brisant, aux notes modernes. Un besoin tout naturel de précision et de clarté a conduit les copistes à les placer d'abord sur une, puis sur plusieurs lignes, de façon à constituer la portée actuelle.

Il est difficile, en dehors de toute considération paléographique, et en dehors des témoignages formels, d'avoir réfléchi aux origines de l'art musical et à son évolution, sans reconnaître la justesse de cette manière de voir. Les accents grammaticaux, avant d'avoir donné naissance aux neumes, étaient déjà une sorte de notation rudimentaire; ils indiquaient les syllabes sur lesquelles il fallait abaisser ou élever la voix; ils étaient la notation d'une partie de la musique contenue dans la parole. S'il est démontré que le chant primitif s'est dégagé peu à peu du langage parlé, n'est-il pas naturel que, parallèlement, la notation musicale soit sortie de l'écriture?

Nous allons voir maintenant les longs et inutiles voyages qu'a faits la critique dans le domaine de la philologie avant d'arriver à une théorie si naturelle et si simple (1). Au lieu d'observer les faits usuels et immédiats de l'écriture, on a vagabondé au loin, dans un dédale de conjectures compliquées. C'est l'histoire de l'homme qui court le monde pour rencontrer la Fortune, pendant que la Fortune l'attend au seuil du logis abandonné. Ici comme ailleurs l'esprit humain s'est bien montré fidèle à ses habitudes: débiter par le rêve, finir par l'observation de la réalité; bâtir la maison en commençant par le haut; embrouiller à plaisir les choses et ne s'aviser que très tard des solutions les plus simples.

On peut diviser en quatre périodes l'histoire de la question que nous avons choisie:

La première s'étend de 1806 environ à 1849; elle est représentée par Fétis;

(1) J'ose dire qu'il était très facile de la trouver. En voici un exemple. Pour obtenir un cliché des deux photographies ci-dessus, je me suis adressé à un employé de la librairie Alcan, chargé du service typographique. Guidé par son seul instinct, cet employé m'a dit: « vous pouvez compter qu'on reproduira très exactement ce texte *et les accents qui sont dessus* ». En entendant ces paroles, je n'ai pu m'empêcher de songer qu'elles résolvaient d'instinct un problème débattu pendant plus d'un demi-siècle!

La seconde s'étend de 1849 à 1852; c'est une transition représentée par Th. Nisard;

La troisième s'étend de 1852 à 1880; elle est représentée par Ed. de Coussemaker;

La quatrième a commencé en 1880, avec les *Mémoires grégoriennes* de D. Pothier, dont les Bénédictins de Solesmes, auteurs de la *Paléographie musicale*, sont les brillants continuateurs depuis 1889.

I.

F. J. Fétis.

1° — *Caractéristique générale de l'homme et de son œuvre.*

La première qualité d'un critique, après la clairvoyance, c'est la loyauté. Avant d'indiquer la doctrine de Fétis sur l'origine des neumes, je voudrais dire quelle est la valeur de l'homme et l'autorité de son témoignage. Dans ce but, je n'hésite point — dût-il y avoir quelque brutalité dans cette entrée en matière — à signaler tout d'abord, et pour dominer les observations qui vont suivre, un fait aussi grave que curieux.

Fétis a fait en 1841 un voyage musical en Italie. Ce qu'il paraît avoir cherché dans cette excursion, ce sont des faits confirmant un système préconçu. Voici, textuellement, le récit qu'il a donné de sa visite à l'église de Monza :

« Une lettre que M. le docteur Lichtenthal m'avait donnée pour l'archiprêtre de cette église (Monza) nous en fit ouvrir le trésor. Parmi les richesses qu'il renferme, un Graduel sur vélin pourpré et écrit en caractères d'or et d'argent fixa surtout mon attention. Ce Graduel passe pour avoir été donné par Saint-Grégoire lui-même à Ethelinde, reine des Lombards, avec les autres reliques qu'on trouve dans cette église... Grâce aux recommandations que j'avais obtenues, il me fut permis de parcourir le précieux Graduel, et une exclamation m'échappa en y reconnaissant les caractères de la notation lombarde; ainsi se trouvait justifiée ma conjecture..... Indépendamment du point historique que ce manuscrit éclairait, etc..... ».

Ce récit a été publié à Paris, dans la *Gazette musicale*, le 5 février 1843. Nous verrons plus loin de quelle « conjecture » il s'agissait; mais on comprend la joie que doit éprouver un savant, lorsque,

pour prix de sa patience et de sa diplomatie, il se trouve en présence d'un fait confirmant une hypothèse longtemps caressée !

On a un peu raillé Fétis pour l'importance qu'il attachait à sa découverte, mais on ne l'a pas mise en doute. Ainsi, dans la *Gazette musicale de Leipzig*, Kieseweter déclarait que le monument du trésor de Monza n'avait, en somme, rien d'extraordinaire et d'unique (1), mais il n'émettait aucun doute sur le fond même des déclarations de Fétis.

Il était un peu difficile, en 1843, de contrôler les affirmations d'un archéologue qui revenait de loin, et parlait avec tant d'enthousiasme de ce qu'il avait pu observer dans une église italienne. Aujourd'hui, les pièces les plus rares commencent à entrer dans le domaine courant, grâce à la photographie, qu'une pensée ingénieuse — vraiment cruelle pour certaines gens ! — vient d'appliquer à l'étude des manuscrits. Le public est de plus en plus méfiant ; il aime bien à voir par lui-même les merveilles qu'on lui vante.

J'ai sous les yeux les fac-similés phototypiques de ce Graduel, sur lequel Fétis a reconnu, disait-il, « des neumes Lombards », et qui est le *seul* conservé de tout temps dans le trésor de Monza (je dis dans le *trésor*, car dans la bibliothèque du chapitre de la même église, il y a d'autres Graduels, mais non plus en lettres onciales comme le précédent). Les épreuves sont assez noires, et pourraient être difficilement reproduites ici, ce que je regrette. Mais le texte est lisible, et.... *on n'y voit pas trace de neumes*.

On a beau regarder à la loupe, on ne trouve rien, absolument rien, qui puisse même faire croire, en y mettant la plus grande complaisance, à une de ces méprises dans lesquelles un observateur de bonne foi peut tomber. On y rencontre des abréviations usuelles telles que $\overline{\text{T E S T A M T U}}$ pour *testamentum*, etc. Mais on n'a vraiment pas la ressource de penser que Fétis a pu voir là des signes neumatiques !

(1) En effet, les parchemins pourprés étaient fabriqués dès le temps de Pline; le secret s'en est perdu au neuvième siècle. On possède à Vienne une partie de la *Genèse* sur parchemin pourprés, en lettres grecques capitales d'or et d'argent; le *Codex argenteus* d'Upsal (relié en argent massif) contient une partie de la traduction de l'Évangile par Ulphilas, écrite aussi en caractères d'argent sur parchemin pourprés.

Le mensonge est donc évident.

Juvénal disait à certains mauvais poètes de son temps, réduits par la misère à des expédients louches, qu'il valait mieux vendre du bric-à-brac, de la ferraille et de vieilles tragédies aux croquants de la place publique, que de faire le métier de faux témoin :

Hoc satius, quam si dicas sub Judice: « Vidi! »
Quod non vidisti.

Sachons, à l'occasion, être aussi sévère pour les faux témoins de l'archéologie musicale. Tenons compte, tout au plus, de la date de cette mystification. Né en Belgique en 1784, Fétis appartient à un temps où l'archéologie musicale, à peine déniaisée de l'enfance, se permettait les plus grandes libertés, et où, lorsqu'elle avait besoin d'un exemple ou d'un texte pour soutenir une hypothèse, — elle l'inventait.

*
* *

Terminons ce portrait de l'homme avant de parler de son œuvre.

Fétis a eu et possède encore, pour biens des gens, une immense réputation. En 1821, il était professeur au Conservatoire de Paris (soumis à un Comité d'enseignement où siégeaient Paër, Lesueur, Berton, Reicha, Boïeldieu) et déployait une activité musicale prodigieuse, en homme qui semble avoir le don d'ubiquité. Lorsqu'en 1833, triomphant de concurrents qui s'appelaient Habeneck, Reicha, Hérold, Halévy, Mendelssohn (1), il fut nommé directeur du Conservatoire de Bruxelles, on trouva que les appointements attachés à cette fonction n'étaient pas dignes d'un homme tel que lui et le Roi prit un supplément sur sa cassette.

Entre cette renommée et le vrai mérite, il faut faire la distinction que font les physiciens entre le *bruit* et le *son musical*. Polygraphe infatigable, Fétis a laissé un grand nombre d'ouvrages qui font honneur à sa puissance de travail et à sa bonne santé ; il n'a pas laissé une seule œuvre. Il a énormément rédigé ; il n'a rien écrit. D'abord, nous

(1) V. le discours prononcé à l'occasion du 100^e anniversaire de Fétis par Gevaert, le 25 mars 1884.

pouvons laisser de côté toutes ses compositions musicales ; l'auteur de *Marie Stuart en Écosse* et du *Mannequin de Bergame*, ne compte pas comme artiste. Ajoutons qu'il corrigeait Beethoven, et qu'il disait en parlant de Berlioz : « Ce n'est pas de la musique ».

C'est surtout comme didacticien et comme historien qu'il faut le considérer. Vers le milieu de ce siècle, M. de Coussemaker attribuait à Fétis l'honneur d'avoir éveillé les premières sympathies du public pour les hautes études de l'art (1) ; M. A. Pougin a confirmé cette opinion, en voyant dans Fétis et Castil-Blaze, les fondateurs de la littérature musicale en France (2).

Cette appréciation est exacte, mais demande quelques réserves. Ce qui fait le critique, le littérateur, l'écrivain, il ne faut point le chercher dans l'œuvre hâtive, inexacte, bâclée, insipide et grise d'ensemble qu'il croyait recommander aux égards du lecteur en rappelant le nombre des pages et des lignes. Il a parlé lui-même de sa productivité plutôt en typographe qu'en musicien :

« A l'exception de dix ou douze articles, Fétis rédigea seul, pendant les cinq premières années, la *Revue musicale*, dont l'ensemble forme environ la valeur de huit mille pages, in-8° ordinaire. Pendant les trois premières années, il donna, chaque semaine, vingt-quatre pages d'impression, d'un caractère petit et serré, et la quatrième année, trente-deux pages d'un plus grand format Il a même plusieurs fois écrit trois articles dans le même jour sur un opéra nouveau ; de ces trois articles, qui formaient ensemble à peu près vingt-cinq pages in-8° d'impression, un était destiné à la *Revue musicale*, le second au *Temps*, le troisième au *National* » (*Biographie universelle des Musiciens*, art. FÉTIS, p. 232-233).

De telles besognes ne s'apprécient pas à la mesure du goût ordinaire ; elles rentrent dans la catégorie des fournitures commerciales et pourraient s'évaluer au kilomètre de « copie ». Avec une sympathie visible, Fétis a dit, en parlant de Hasse (compositeur allemand né en 1699) : « tel était le nombre de ses ouvrages que souvent il ne les reconnaissait pas » (3). Pareille méprise lui est

(1) *Mémoire sur Hucbald*, 1849 (Préface, p. vii).

(2) V. la *Revue contemporaine* du 15 mai 1867, article intitulé « La littérature musicale ».

(3) *Gazette musicale* du 30 juillet 1843.

peut-être arrivée plus d'une fois à lui-même. Par la plume ou par la parole, il voulait tout expliquer, tout vulgariser, tout remuer. Dans une soirée historique donnée à l'Opéra italien le jeudi 23 avril 1835 et accompagnée d'une conférence, il résumait toute l'histoire du drame lyrique. Il se flatte quelque part, d'avoir « fait comprendre à fond, dans l'espace d'un mois, tous les systèmes d'harmonie à 22 élèves du Conservatoire de Bruxelles ». Après avoir donné une multitude de manuels, de méthodes, de traités sur la fugue, le contrepoint, l'harmonie, etc., etc., il a écrit, en 1830, un livre qui fut traduit dans toute l'Europe et dont le titre vaut, à lui seul, un long poème : « *La musique mise à la portée de tout le monde, exposé succinct de tout ce qui est nécessaire pour juger de cet art et en parler sans l'avoir étudié* ». Cet opuscule n'a pas laissé d'exercer une influence considérable. C'est au même auteur qu'on doit une « Méthode des Méthodes de piano » (1837), une « Méthode des Méthodes de chant » (1838), la « Science de l'organiste » (1840)..... enfin la *Biographie universelle* et l'*Histoire générale de la Musique*. Rien de ce qui est musical ne lui demeurait étranger. *In cœlum jusseris, ibi*. Avec cela, — c'est peut-être la loi du genre — un orgueil naïvement monstrueux. Fétis était très fier de ses « découvertes » dans le domaine de l'harmonie. Comme on lui opposait un jour l'opinion de quelques maîtres, il répondit : « Meyerbeer, Onslow, Paër, Rossini ont un instinct supérieur ; mais ils ne possèdent pas les premières notions des lois philosophiques (!) qui enchainent ces faits (agrégations des sons) les uns aux autres, parce que ces connaissances exigent un génie de science plus rare que le génie de création dans l'art » (1).

Il convient cependant de louer chez lui, ne fût-ce que pour éveiller l'idée d'un contraste piquant et regrettable, le goût passionné des études historiques. Fétis n'a pas été un savant, mais il aimait la science ; il s'est trompé dans la solution des principaux problèmes qu'il a examinés ; mais il a cherché à les résoudre. Or, les systèmes les plus erronés servent aux progrès de la vérité. Je ne puis m'empêcher de songer qu'au moment où le Conservatoire de Bruxelles

(1) Je prends ce texte dans les *Paraboles musicales* etc. ou « Réponse à M. Fétis », par Bussat (Paris, 1836).

était dirigé par un homme si curieux, si entreprenant, si passionné pour le haut savoir, celui de Paris était dirigé par Auber. Quelles réponses eût faites ce dernier, si on l'avait interrogé, aux questions qui préoccupaient tant son confrère !... Et Fétis a eu pour successeur Gevaërt, l'auteur d'une monumentale histoire de la musique chez les Grecs ! Il est vrai que ni Gevaërt ni Fétis n'auraient pu écrire l'ouverture de la *Muette* ou le duo d'*Hamlet*. Être populaire, avoir les cœurs, c'est quelque chose. Il semble cependant que lorsqu'on dirige le premier établissement musical d'un grand pays, on ait la charge d'entretenir autre chose que le recrutement de quelques théâtres. Certains directeurs ont gardé, chez nous, une trop grande réserve dans les débats intéressant l'histoire de leur art. Le même poste, en quelques pays, est une retraite accordée à des rossignols fatigués ; en Belgique, c'est une fonction.

2° — *Fétis et le plain-chant.*

Fétis a fait le rêve de tous les musiciens archéologues qui, ayant rencontré le problème des chants liturgiques et ayant mesuré son importance, en sont restés obsédés : reconstituer et expliquer l'œuvre de Saint-Grégoire, telle est la tâche à laquelle il voulait, comme tant d'autres, attacher son nom. Ce travail de reconstitution, qui a été pendant près de trois-cents ans le rocher de Sisyphe de la science musicale, il a cru ses épaules assez puissantes pour le porter et le faire aboutir (1). Comme plusieurs de ses confrères, il a revendiqué le mérite d'avoir eu la première idée de cette restauration définitive ; comme eux, il s'est publiquement flatté d'avoir réussi ; comme eux enfin (l'un d'entre eux, au moins, que nous étudierons bientôt), il s'est dérobé pour des raisons équivoques, au moment où on aurait pu apprécier ses efforts et vérifier ses affirmations.

(1) A propos du rêve de Fétis on peut voir dans le livre de Th. Nisard (*Études sur la restauration du Chant grégorien etc.*, p. 367-520) les réformes qui avaient été déjà proposées, au moins jusqu'en 1856, pour la reconstitution des chants sacrés. Fétis était moins désigné que tout autre pour un tel travail, car il n'avait pas le sentiment du plain-chant ; il croyait qu'en l'organisant, l'Église avait cherché « dans l'expression du laid, un refuge contre les séductions profanes » (V. son *Histoire générale de la Musique*, t. IV, p. 127).

En 1862, dans la notice qu'il s'est consacrée (*Biographie universelle des Musiciens*, 2^{ème} édit.), il écrivait les lignes suivantes :

« En 1806, Fétis fut engagé dans un travail immense dont il n'avait pas mesuré l'étendue *et qu'il a achevé* après trente années de recherches et de patience.

Dès les premiers pas, il trouva tant de versions différentes et capricieuses dans toutes les éditions qu'il consulta, qu'il demeura convaincu de la nécessité de remonter aux sources les plus anciennes et les plus authentiques *dans les manuscrits* afin de retrouver le chant primitif et de constater les causes de son alourdissement, de ses variantes capricieuses, et des défauts d'accentuation qu'on remarque dans un grand nombre d'éditions. Dès lors, le travail devenait presque sans bornes, et il ne fallut pas moins qu'un courage de *bénédictin* pour oser l'entreprendre ».

Ceux qui sont au courant des derniers travaux de la science musicale ne pourront s'empêcher de sourire en lisant les mots que j'ai soulignés.

Mais poursuivons :

« Ce grand travail est terminé; mais il est vraisemblable que le fruit d'un si grand labeur *ne verra jamais le jour*; car, après avoir été témoin des luttes violentes où les ecclésiastiques de France se sont laissés entraîner à propos d'opinions plus ou moins fondées sur ce qu'ils ont appelé la restauration du chant grégorien, *l'auteur de la première idée de cette restauration et des premiers travaux entrepris pour l'opérer*, se gardera d'appeler sur lui-même l'animadversion de tous les partis. En l'état actuel des choses il s'exposerait, en publiant le fruit de ses veilles sur ce sujet, à voir troubler la tranquillité de ses vieux jours sans aucune chance de succès ».

Ce procédé que nous allons rencontrer plusieurs fois au cours de ces études, rappelle la boutade de l'égoïste Fontenelle : « Si j'avais la main pleine de vérités, je me garderais bien de l'ouvrir ». C'est un procédé détestable. Oui — Pascal l'a dit dans une page célèbre — l'homme répugne à la vérité, et, quand on la lui apporte, il désirerait de l'anéantir parce qu'elle le reprend et lui fait honte; mais celui-là serait un lâche qui, la tenant dans sa main, la garderait pour soi, de peur des horions. On doit compte de ses talents. Si la fortune matérielle est désirable parce qu'elle permet de faire tout le bien qu'on veut, la fortune intellectuelle, sans interdire la prudence, crée le même devoir et le même plaisir. Je dis cela pour le

principe, car je ne pense pas qu'en l'espèce il y ait lieu de s'abandonner à d'amers regrets. Quand un homme refuse d'ouvrir sa main tout en se vantant d'avoir la fève du gâteau, soyez convaincu qu'il n'y a rien dans sa main. — Est-il un plaisir plus plein et plus sûr que de voir l'envie, l'ignorance et la routine se déchirer les ongles sur le monument de vérité qu'on vient de bâtir, quand on est assuré que ce monument est inébranlable? Certaines hostilités ne sont-elles pas le meilleur assaisonnement du succès? Ajoutez que si tous les secrets, en général, sont un bien difficile à cacher, il n'en est pas qui tende plus naturellement à éclater que celui d'une grande découverte. Arrivé au terme de sa gestation, l'inventeur voudrait se taire qu'il ne le pourrait pas, à moins de cet héroïsme invraisemblable dont quelques stoïciens de l'antiquité ont donné l'exemple.

Fétis a-t-il donc été, ici encore, un mystificateur? Sans doute. Il se faisait peut-être illusion à lui-même. Ce Graduel et cet Antiphonaire étaient — je voudrais le croire pour trouver quelques circonstances atténuantes à ce charlatanisme — une ébauche informe et mal léchée, encore indigne de voir le jour. Tous ceux qui écrivent pour le public savent, par expérience, avec quelle hâte un auteur considère un livre comme fini. A peine en a-t-il conçu les idées essentielles, que voilà une œuvre « terminée »; il ne reste plus qu'à l'écrire (comme pour les tragédies de Racine!). Et cependant, au cours de l'exécution, l'écrivain modifie cent fois ses premières intentions!

Nous jugerons donc Fétis sur ses titres réels et connus, non sur le reste, qui n'existe pas.

Disons-le tout de suite: dans l'œuvre touffue de ce polygraphe qui, en se croyant en mesure d'écrire une *Histoire générale de la Musique*, eut la témérité d'un Icare, il y a une belle idée, une idée féconde qui, nous le verrons plus tard, ouvre aujourd'hui une voie nouvelle et définitive aux investigations des archéologues. Cette idée est celle du rapport étroit qu'il convient d'établir entre l'histoire de la musique et celle du langage. Fétis a eu le pressentiment de cette connexion qui fait des études musicales une branche de la philologie; il a compris que les faits musicaux ne doivent plus être considérés à l'état d'isolement, mais prendre place dans une large synthèse, à côté de phénomènes de linguistique et de paléographie qui les complètent et les éclairent. Malheureusement, lorsqu'il s'a-

perçut, avec une clairvoyance qui lui fait honneur, de la direction nouvelle qu'il devait donner à ses études, Fétis, pas plus que ses contemporains, n'était armé de ressources suffisantes pour suivre convenablement l'écrasant programme qu'implique une pareille conception ; se mettant à l'œuvre au moment où la science musicale bégayait à peine et n'avait encore ni l'outillage ni l'expérience nécessaires, il devait trouver plus de périls que de chances de succès dans l'emploi de sa méthode ; il est ainsi arrivé que l'idée très heureuse qu'on trouve formulée en maint endroit de son *Histoire* et qui paraît en avoir fourni, avec raison, le plan essentiel, a été précisément la cause de toutes les graves erreurs dans lesquelles il s'est perdu.

*
* *

En ce qui concerne l'origine des neumes, l'œuvre de Fétis est une très grosse et très lourde machine au montage de laquelle il a travaillé depuis 1806 environ et qu'après diverses expériences il n'a mise en mouvement définitif, — si tant est qu'elle ait jamais marché ! — qu'en 1864. Quand on la compare aux idées communément adoptées aujourd'hui, on songe à certaines constructions mécaniques du temps passé qui, détronées par la vapeur ou l'électricité, remplissent de leur masse inutile la salle silencieuse de quelque musée. Pour résoudre un problème où on peut affirmer a priori que tout est simple, il a eu recours aux barbares, aux Saxons et aux Lombards qui, à son appel, ont traversé le domaine de la science musicale et failli en devenir les héros éponymes ; il a fait intervenir les Égyptiens ; il s'est jeté dans un dédale inextricable.

Voici, selon ses propres déclarations, comment s'est formé dans son esprit un roman paléographique dont il suffira de rappeler les traits essentiels, sans entrer dans des développements surannés :

« Il y a 38 ans environ (1) que j'ai commencé à m'occuper de cet objet (les neumes) à l'occasion du grand travail que j'avais entrepris pour la restauration du chant grégorien. Je ne compris rien d'abord à ces notations, dans lesquelles sont écrits les plus anciens livres de chant ; j'avouerai même que j'étais tombé

(1) Écrit en 1845 (*Revue de Danjou*).

dans le découragement, et que j'allais abandonner des études pour lesquelles je ne trouvais pas de guide, lorsque mes relations avec Villotteau, Roquefort, l'orientaliste Herbin et Perne m'y ramenèrent ».

On lit un peu plus loin, dans le même article :

« Tel a été le succès de mon entreprise que je suis arrivé à la solution complète de tous les problèmes de ces notations ».

Les « guides » dont se réclame Fétis, constituent un bien pâle aréopage, et il faut convenir qu'au début de ce siècle, l'esprit scientifique, en matière de philologie musicale comme en quelques autres, était peu exigeant.

Roquefort, auteur du Glossaire en trois volumes de la langue romane qui parut en 1808, n'a aucune autorité, bien qu'il ait été critique musical pendant plus de quinze ans au *Moniteur Universel*; on peut à peine citer de lui une petite dissertation sur « La chanson *chez tous les peuples* » qu'il ajouta en 1821 à la réimpression de son Mémoire, couronné par l'Académie, sur l'état de la poésie en France aux XII^e et XIII^e siècles.

Herbin, élève de Silvestre de Sacy, « avait traduit, nous dit Fétis, *presque tous* les manuscrits arabes, persans, turcs, relatifs à la musique ». Cet Herbin avait sans doute la main pleine; mais il ne l'a jamais ouverte. Il n'a rien publié; d'ailleurs, il est mort à l'âge de vingt-trois ans, en 1806. En général, ce n'est point d'aussi bonne heure que l'on possède plusieurs langues orientales et qu'on a traduit tant de manuscrits.

Quant aux deux autres, ce sont d'anciens chanteurs de l'Opéra. On comprend qu'une cantatrice devienne, du soir au matin, une comtesse ou une marquise authentique; il est un peu plus difficile à un chanteur de se transformer aussi vite en orientaliste sérieux. Après avoir reçu les ordres, Villotteau avait abandonné l'Église et était entré à l'Opéra, en 1792, comme coryphée. Par un changement de fortune non moins radical, il fut admis, l'an VI de la République, dans le corps savant emmené en Égypte par le général Bonaparte, et chargé « de recueillir des notes sur la musique des Arabes, des Coptes, Arméniens, et divers peuples de l'Orient qui habitent en cette contrée ». Je ne comprends pas comment Fétis a

pu raconter sans rire les débuts scientifiques de l'estimable coryphée, évidemment peu préparé à sa mission (1).

Perne, enfin, est un ancien enfant de chœur qui entra à l'Opéra comme ténor, en 1792, après la suppression des maîtrises, et qui, en 1799, quitta la scène pour descendre à l'orchestre du même théâtre et y tenir la contrebasse. Il avait quelques aptitudes pour la composition. En 1801, après la signature du Concordat, il écrivit, sur l'invitation des artistes de l'Opéra, une messe avec chœur et orchestre. « Il mit le sceau à sa réputation par une fugue à 4 voix et 3 sujets, qui pouvait se chanter *en retournant le livre* ».

Ce sont ces quatre personnages, très estimés de leurs contemporains, qui donnèrent sa première et décisive impulsion à la pensée de Fétis, en la dirigeant vers l'orientalisme ! C'est grâce à eux, que les neumes « perdirent insensiblement à ses yeux l'aspect hiéroglyphique qu'ils avaient eu jusqu'alors »!

Au point de départ d'une entreprise, il suffit de s'écarter très légèrement du bon chemin pour que, si l'on marche toujours droit devant soi, on se trouve, à la fin du voyage, à une distance énorme du vrai but. C'est ce qui est arrivé à Fétis : quelques mau-

(1) La page est tellement amusante que je ne résiste pas au plaisir de la citer : « M. Villotteau, dès son arrivée au Caire, prit un maître de musique arabe qui, suivant la coutume de ces musiciens, faisait consister ses leçons à chanter des airs que son élève devait retenir ; car, dans ce pays, l'artiste le plus habile est celui qui sait de routine le plus grand nombre de ces airs. M. Villotteau, qui se proposait de rassembler beaucoup de mélodies originales du pays où il se trouvait, se mit à écrire sous la dictée de son maître ; et remarquant, pendant qu'il notait sa musique, que l'instituteur détonnait de temps en temps, il eut soin de corriger toutes les fautes qui lui semblaient être faites par celui-ci. Son travail terminé, il voulut chanter l'air qu'on venait de lui enseigner, mais l'Arabe l'arrêta dès les premières phrases, en lui disant qu'il chantait faux. Là-dessus, grande discussion entre le disciple et le maître, chacun assurant que ses intonations sont inattaquables et ne pouvant entendre l'autre sans se boucher les oreilles. A la fin, M. Villotteau imagina qu'il pouvait y avoir, dans cette dispute, quelque cause singulière qui méritait d'être examinée ; il se fit apporter un *Eoud*, espèce de luth, dont le manche est divisé selon les règles de l'échelle musicale des Arabes ; l'inspection de cet instrument lui fit découvrir, à sa grande surprise, que les éléments de la musique qu'il savait et de celle qu'il voulait apprendre, étaient absolument différents » (*Résumé philosophique d'une histoire générale de la Musique*, placé en tête de la première édition de la *Biographie univ.*, 1837, p. XL).

vaises fréquentations de jeunesse l'avaient égaré; sa persévérance le perdit. En 1869, arrivé à l'extrême vieillesse, il restait toujours attaché à ses opinions du commencement du siècle, et déclarait dans son *Histoire de la Musique* (1) que « les faits avaient confirmé ses premiers aperçus ».

Il y a en France une architecture qu'on appelle « gothique » bien qu'elle ait pris naissance sur les bords de la Seine. Sans plus de raisons, Fétis a nommé *saxonne* et *lombarde* la notation primitive du *plaint-chant*. Voici les lignes principales de son système.

Les signes neumatiques sont de deux sortes : les uns représentent des sons isolés; les autres représentent, par des ligatures, des groupes de sons. Ces signes ligaturés, par leur forme bizarre, éveillèrent dans l'esprit de Fétis *l'idée d'un alphabet oriental*; quand il eut examiné la notation grecque du chant ecclésiastique, cette idée se précisa, et il crut pouvoir rattacher les neumes à l'ancienne écriture égyptienne. Des considérations extra-paléographiques le confirmèrent dans cette opinion. Les peuples orientaux ont l'habitude de surcharger leurs mélodies d'une multitude d'ornements, de telle sorte que les sons arrivent rarement à l'oreille de l'auditeur par notes isolées, mais par groupes dont toutes les parties se tiennent : de là l'emploi des signes collectifs dans leurs notations. En Occident, on a longtemps employé la notation par signes indépendants à cause du caractère rythmique des langues grecque et latine où chaque syllabe, ayant sa valeur propre, appelle une note spéciale; mais les neumes, par leur forme composite, doivent être évidemment rattachés à un principe pris en dehors de la tradition gréco-romaine. — L'agent de transmission entre l'Orient et l'Occident a été l'invasion des Barbares qui vinrent se partager les débris de l'empire. Les Lombards, venus de la Suévie, de la Prusse et de la Baltique, apportèrent cette notation dans laquelle on retrouve l'ancienne écriture démotique ou runique de l'Égypte. Ils descendaient des Suèves qui, 150 ans auparavant, avaient introduit en Ibérie, avec une partie de leur population, une notation qui fut appelée *gothique* par les écrivains espagnols. Vers le commencement du V^e siècle, les Saxons, venus de la partie de la Germanie située au delà de l'Elbe, apportèrent dans les Gaules une

(1) T. I, ch. vi, p. 296.

notation qui est une simple variété de la précédente. Dira-t-on que ces peuples n'ont pu introduire l'écriture musicale dans le midi parce qu'ils étaient étrangers aux lettres et aux arts, et n'avaient même pas d'écriture? Le témoignage de Sidoine Apollinaire, écrivain gallo-romain, né à Lyon en 430, et les homélies de quelques évêques ne permettent pas d'accepter cette manière de voir; le mot « invasion des *barbares* », applicable aux Huns, aux Francs, aux Normands, est inexact pour les autres peuples. — En tranchant ainsi la question d'origine, Fétis distinguait trois sortes de notations: une notation lombarde, une notation saxonne, et une notation celtique d'un usage d'ailleurs très restreint.

On pourrait dire que ce système rappelle les théories auxquelles ont donné lieu, au XIX^e siècle, certaines grandes questions d'histoire politique, littéraire, artistique. Nous verrons bientôt que le problème de l'origine des neumes a partagé les esprits entre deux tendances, l'une latine, l'autre germanique, comme le problème de la féodalité. Ceux qui ont recherché l'origine des fabliaux et des contes du moyen-âge ne sont-ils pas remontés jusqu'aux orientaux en suivant toute une série d'intermédiaires?

On pourrait essayer aussi de justifier les préoccupations de Fétis en disant que l'art chrétien passe, non sans raison, auprès de certains archéologues, pour être né en Orient (1); pendant plusieurs siècles le christianisme ne s'est-il pas propagé dans le monde sous des formes helléniques? A Rome même, le grec n'était-il pas la langue officielle de l'Église, la langue des Évangiles, des liturgies, et souvent des inscriptions funéraires? Aujourd'hui même, de bons esprits ne considèrent-ils pas certains ornements du plain-chant comme pouvant avoir une origine orientale? Il était donc assez naturel de vouloir rattacher la notation à la même source que tout le reste. Malheureusement, tout s'oppose à une démonstration de ce genre. Fétis a comparé certains manuscrits des églises d'Orient à des manuscrits occidentaux, et, après avoir cru y trouver des ressemblances, en a conclu que les seconds dérivait des premiers; en cela il s'est trompé, — comme devait le faire plus tard M. Bourgault-Ducoudray, au sujet de certaines mélodies — car

(1) V. BAYET, *L'Art Byzantin* (Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts), p. 11.

Rivista musicale italiana, II.

il a considéré comme très anciennes, des écritures orientales qui sont de date relativement récente ; il a renversé les rapports des deux termes de la comparaison, et pris pour un principe ce qui n'est qu'un dérivé. Quant aux Barbares, il est peu probable qu'ils aient substitué une notation septentrionale à une notation latine, car ils ignoraient l'usage de l'écriture.

Frappé de la forme bizarre de certains neumes, Fétis a voulu les rapprocher de l'écriture des orientaux, non moins bizarre pour nous ; mais une telle idée est enfantine. A ce compte, on pourrait démontrer que les neumes dérivent du Chinois ! Enfin, ce qu'on peut opposer de plus décisif à une doctrine qui repose sur un impressionisme superficiel et de pure imagination, c'est l'évidence même de la théorie de l'accent, qui explique *tous* les faits d'écriture neumatique avec une simplicité parfaite.

Fétis exposa ses idées dans un premier mémoire qu'il lut, au mois de novembre 1808, à la classe des Beaux-Arts de l'Institut ; mais il fut mal servi par les circonstances, comme il le raconte lui-même : « La section de musique de cette Académie, alors composée de trois membres seulement, Grétry, Méhul et Gossec, nomma ce dernier pour lui faire un rapport. Bien que ce digne artiste n'eût sur l'histoire de la musique que les notions les plus vulgaires, il passait pour savant auprès de ses collègues. Soit que la mission dont on l'avait chargé lui parût trop difficile, soit qu'il attachât peu de prix à son objet, il laissa passer plusieurs années sans faire le rapport demandé. Je m'éloignai de Paris en 1811 ; et, lorsque j'y retournai après sept années d'absence, Gossec était privé d'une partie de ses facultés morales. *Il avait perdu la mémoire*, et je ne pus lui faire comprendre de quoi je voulais parler en lui redemandant mon ouvrage que je n'ai pas revu » (1).

Une mésaventure analogue devait lui arriver un peu plus tard. Un bibliothécaire de Montpellier, M. Paulin Blanc, avait découvert une prose assez considérable, attribuée par lui au commencement du XI^e

(1) C'est ainsi que Nisard écrivit dans son *Archéologie musicale* (1890) : « Le 29 novembre 1849 nous présentâmes à M. le Ministre de l'Instruction publique un Mémoire intitulé : *Du chant ecclésiastique, des altérations qu'il a subies et des moyens de le ramener à sa pureté primitive*. Ce Mémoire, dit-on, s'est égaré dans les bureaux du Ministère ».

siècle, et accompagnée d'une notation à points superposés (1). Pour avoir une explication de ces points, M. Blanc fit appel à divers archéologues ; n'ayant obtenu d'eux aucune réponse, il s'adressa à Fétis. Fétis étudia le manuscrit avec soin et ne se borna pas à résoudre les difficultés qu'il contenait. En collaboration avec le bibliothécaire de Montpellier, il écrivit une *Histoire des notations musicales au moyen-âge*, dans laquelle il exposait le résultat de ses longues et importantes recherches. Mais M. Blanc, « effrayé des dépenses considérables que devait occasionner cet ouvrage », se refroidit tout à coup sur cette publication. Il redemanda son manuscrit à Fétis sous prétexte de le revoir ; et en 1845, Fétis écrivait à Danjou : « Depuis près de deux ans, je n'ai plus entendu parler de mon collaborateur ni de notre ouvrage » (2).

Les anciens croyaient que quand un mortel dépassait une certaine limite assignée à son savoir en même temps qu'à son bonheur, les dieux devenaient jaloux. Il semble que dans la première partie du XIX^e siècle, il y ait eu une *Némésis* attentive aux progrès de la science musicale et toujours appliquée à contenir les nobles audaces des archéologues : elle les suivait au Ministère de l'Instruction publique, pour égarer ou escamoter leurs manuscrits dans les bureaux ; elle les attendait à la porte de l'Institut pour leur dire : tu n'iras pas plus loin ! Au besoin, elle enlevait la mémoire, comme une Fée des contes de Perrault, à ceux qui avaient lu leurs travaux les plus décisifs. Nous ne pouvons que déplorer cette jalousie mystérieuse qui nous a privés de tant d'ouvrages intéressants.

Bornons-nous à indiquer les opuscules échappés aux coups de la Némésis. En 1837, Fétis publia la première édition de sa *Biographie universelle des musiciens*. En tête de ce répertoire qui, malgré ses lacunes (3), ne laisse pas d'être encore utile, il a placé une dis-

(1) On la trouvera, avec les explications de Fétis, au ch. V du tome IV de l'*Histoire générale de la Musique*.

(2) V. la *Revue* de Danjou (1845).

(3) Parmi les erreurs dont fourmille cet ouvrage, j'en rappelle une qui paraît être sans excuse. Dans la première édition de sa *Biographie universelle* etc., Fétis avait attribué la paternité musicale de la *Marseillaise* à Navoigille (violoniste né à Givet en 1745) ; malgré les polémiques retentissantes auxquelles cette injustice donna lieu, et dont les résultats furent écrasants pour l'auteur, Fétis a maintenu son paradoxe dans la 2^e édition.

sertation intitulée *Résumé philosophique de l'histoire de la Musique*, et dans laquelle son système s'affirme nettement pour la première fois. L'Orient l'obsédait toujours. Aux indications fournies par Villotteau et Perne, il avait ajouté l'étude des écrits de certains orientalistes, tels que William Jones, président de la Société Asiatique de Calcutta et William Ouseley. Ce *Résumé* — dans lequel il y a très peu d'histoire véritable et pas de philosophie — n'était que l'esquisse d'un ouvrage très considérable. A la suite des railleries dont il avait été l'objet, Fétis ne l'a pas reproduit dans la seconde édition de sa *Biographie universelle* ; il a motivé cette suppression dans quelques lignes qui méritent d'être citées, car elles font voir que malgré l'erreur où il s'enfonçait de plus en plus, Fétis avait un sentiment juste de la synthèse dans laquelle il convient de faire entrer tous les faits de l'histoire musicale :

« Dans cet art, dont les transformations sont si fréquentes, dans cette science qui embrasse tant d'objets, si l'on n'a tout examiné, si de longues méditations sur l'ensemble et l'enchaînement des faits par leurs causes n'ont pas étendu les vues du savant le plus consciencieux, on risque de ne parvenir qu'à des conclusions erronées. Il faut avoir tout approfondi pour traiter avec certitude une des mille questions difficiles qui se présentent dans cette science infinie.

« Ces considérations m'ont déterminé à faire disparaître de la 2^e édition de mon livre le *Résumé philosophique de l'histoire de la musique* que j'avais placé en tête de la 1^{re}. Ce morceau renferme une très grande quantité d'aperçus nouveaux dont quelques-uns ont été qualifiés d'hypothèses... Je me suis dit qu'il n'est plus temps de présenter sous une forme abrégée des vérités historiques et des idées que saisissent mal ceux qui n'en connaissent par les développements. L'histoire générale de la musique, dont la publication suivra celle du présent ouvrage, exposera les choses avec le cortège de preuves qui doit les appuyer, et fera cesser d'oiseux débats » (XXXVj et suiv.).

Comme on le voit, Fétis se déroba encore une fois.

Un de ceux qui semblent avoir surtout provoqué cette retraite provisoire est le riche et savant amateur d'histoire musicale, Kieseweter, conseiller à la cour de Vienne ; en 1828, dans la *Gazette Musicale de Leipzig*, il avait publié trois petites études (1), où il

(1) Voici la traduction du titre de ces études : *Rectification d'une erreur qui s'est implantée dans l'histoire musicale, au sujet de la notation employée par*

donnait une description de l'Antiphonaire de Saint-Gall, autant que le lui permettait le court fac-simile péniblement obtenu par Sonnleithner. En 1843, il reprit la plume dans la même gazette, pour une polémique assez mordante. Il reprochait à Fétis d'être en proie à l'idée fixe, d'avoir été la dupe trop naïve de certaines apparences paléographiques, et la victime de sa propre érudition (1). (L'objet principal de l'article est d'affirmer que Saint-Grégoire a employé pour son Antiphonaire ce que le moine d'Angoulême appelle la *nota romana*, c'est-à-dire les neumes.)

Fétis répondit à cette « diatribe » dans la *Gazette Musicale* en 1844. Tout en annonçant l'apparition d'un prochain ouvrage dans lequel il se faisait fort de démontrer l'origine orientale des neumes apportés en Italie par les Barbares, il s'efforçait de prouver que Saint-Grégoire n'avait employé d'autre notation que celle des lettres de l'alphabet.

L'ouvrage annoncé par Fétis était sans doute l'*Histoire des notations musicales au Moyen-âge*, écrite après la découverte de la prose de Montpellier par M. Paulin Blanc. J'ai dit par suite de quelles appréhensions d'ordre économique la science en a été privée pour jamais. Fétis en avait heureusement gardé la *Préface*, qu'il publia en 1845, dans la *Revue* de Danjou (2).

le pape Grégoire le Grand. Kieseweter y fait l'historique de la question depuis Forkel, Gerbert, Burney, Hawkins, le P. Martini, Antimo Liberati, Ercole Bottrigari, Mabillon, etc., jusqu'au K. K. Regierungsrath Jos. Sonnleithner; tout en s'abstenant de traduire les neumes de Saint-Gall et de traiter la question d'origine, il soutient que le grand pape ne s'est pas servi des lettres pour noter son Antiphonaire (V. les Nos des 18 juin, 25 juin et 2 juillet 1828).

(1) V. l'*Allgem. Musik. Zeitung* de Leipzig, 24 et 31 mai 1843. — Au sujet de la doctrine de Fétis, Kieseweter renvoie à son livre: *Ueber die Musik der neueren Griechen* u. s. w. Leipzig, 1838, p. 8.

(2) Elle est intitulée: *Préface historique d'une dissertation inédite sur les notations musicales du Moyen-Age, et particulièrement sur celle de la prose de Montpellier* (*Revue* de Danjou, t. I, p. 266 et suiv.). Fétis y fait l'historique de ses propres travaux tel qu'il a été présenté au début de ce chapitre, et résume ceux de ses prédécesseurs. Il formule de la manière suivante les conclusions générales auxquelles il s'est arrêté, et qu'il considère comme des résultats acquis; « j'ai reconnu, dit-il,

1° qu'il y a 2 systèmes principaux de notation, désignés par moi sous les noms de notations *saxonne et lombarde*; le premier composé de signes simples

De ces longues années d'efforts, de recherches, de persévérance dans la même voie, de promesses dont la réalisation était toujours reculée, et de foi dans le même mirage, est sortie l'*Histoire générale de la Musique*. Ce grand ouvrage dont le premier volume parut en 1869, semble avoir eu pour origine la préoccupation de résoudre le problème qui nous occupe. La thèse adoptée par Fétis au sujet des neumes l'avait engagé dans des recherches multiples; en le faisant remonter jusqu'aux orientaux, elle l'obligeait à parcourir un chemin immense, et lui imposait la nécessité d'une démonstration dans laquelle devaient intervenir des arguments tirés de l'histoire générale de la civilisation. Comme nous l'avons vu, il était persuadé « qu'il faut tout approfondir » et faire « de longues méditations sur l'ensemble et l'enchaînement des faits » avant de « traiter une des mille questions qui se présentent dans cette science infinie ». A ses yeux, la notation musicale était passée d'Orient en Occident à peu près comme l'art Égyptien était passé en Grèce, comme les langues du plateau central de l'Asie étaient passées en Europe... Un problème de paléographie se compliquait ainsi de graves considérations empruntées à la linguistique, à l'ethnographie, et conduisait à une synthèse très large où il fallait faire une revue de tous les peuples! Ne nous étonnons pas de voir Fétis citer dans sa Préface (p. III)

qui ont une signification propre à chacun des degrés de l'échelle diatonique; l'autre dans lequel la signification tonale des signes simples n'est déterminée qu'en raison de leurs positions respectives, et où les signes de liaison de plusieurs sons prennent des formes variées (c'est cette dernière partie des neumes qui est proprement orientale);

2° que les formes des signes du premier système ont subi diverses modifications dans les IX^e, X^e, XI^e et XII^e siècles;

3° que tout signe qui n'est pas un simple point rond ou allongé, dans le second système, représente une liaison de deux ou d'un plus grand nombre de sons;

4° que d'autres signes ont été introduits arbitrairement parmi les signes primitifs dans certaines contrées et à certaines époques;

5° que les liaisons des tons ont des types qui se reproduisent à toutes les époques et dans les manuscrits des diverses contrées de l'Europe, types qu'il est facile de reconnaître malgré la négligence des copistes;

6° qu'indépendamment des signes généraux de liaison, il y a des signes composés, imaginés par les auteurs des mélodies ou par les copistes, pour abrégé, mais que la signification de ceux-ci se trouve dans la décomposition des signes primitifs dont se forme la liaison ».

l'autorité de Bopp et ajouter que « ce qui est vrai pour les langues l'est aussi pour la musique ». Ajoutons qu'en fait, la question des neumes, si elle est spécialement traitée au chapitre 5 du tome IV (1874) de l'*Histoire générale de la Musique* (1), semble être l'objet implicite des volumes antérieurs; elle est déjà résolue au chapitre 6 du tome I (2), qui a pour but de « démontrer que la notation grecque du chant ecclésiastique étant formée des signes de l'ancienne écriture égyptienne, il y a lieu de croire qu'elle est dérivée d'une notation antique prise à la même source, si toutefois elle n'est pas identique ». Il en résulte que cette *Histoire générale de la Musique*, signalée habituellement par les bibliographes comme ayant une valeur médiocre, doit être condamnée ou acceptée en bloc, car elle n'est dans son ensemble qu'une extension du problème de l'origine des neumes tel que le comprenait Fétis. Or, les tableaux synoptiques les plus savants, les analyses les plus ingénieuses, n'ont pas suffi à compenser la méprise qui est à la base de tout le système et à donner un corps à une théorie qui est restée une sorte de fantôme romanesque marchant sur les nuages.

A un autre point de vue, il suffira de dire qu'en 1869, et pour des raisons multiples, toute entreprise ayant pour but de donner une *Histoire générale de la Musique* était prématurée. Aussi raisonnables étaient certaines *Histoires universelles* écrites sous l'ancien régime. Les renseignements que nous possédons sur la musique des Orientaux sont tout à fait récents et encore incomplets; on commence à peine — depuis la découverte du P. Pitra sur le rôle de l'accent tonique dans l'hymnologie grecque et les extensions données à cette découverte

(1) J'en détacherai les lignes suivantes:

« Il ne peut être mis en doute que les neumes appartiennent absolument au système des notations orientales, et rien ne peut faire supposer que l'origine de cette notation soit encore européenne, le chant *syllabique* étant dans l'instinct et dans les habitudes des populations occidentales, à l'exception de l'Italie méridionale et de Rome en particulier, au temps des dépravations de l'Empire, lorsque le goût oriental y fut introduit par les chanteurs asiatiques.

« Suivant nos adversaires, les neumes sont la *notation romaine* dont a parlé le moine d'Angoulême. — Mais quoi! d'où seraient venus ces neumes à Rome, qui possédait déjà une autre notation si simple et d'une lecture si facile? »

(2) Ce chapitre est intitulé: « *Si les Égyptiens ont eu une notation de la musique. Ce qu'elle a du être* ».

— à poser quelques jalons permettant de rattacher le chant liturgique moderne à son passé gréco-hébraïque et à voir ce que l'histoire de l'art musical pourra être un jour.

Disons néanmoins en terminant (et sans rien retrancher aux réserves graves par lesquelles nous avons commencé ce chapitre) qu'il faut tenir compte du labeur immense soutenu par Fétis dans une tâche aussi ingrate. Il a été l'ouvrier de la première heure ; il avait une science à créer, tout à faire, tout à déchiffrer. Les erreurs étaient inévitables. Si pour arriver au but il a pris le chemin le plus étrange et le plus long, celui où il y a le plus de haies et de fossés, de fondrières et de sables arides, c'est que l'exactitude et la simplicité sont des conquêtes tardives de l'expérience. Dans tous les domaines, l'esprit humain débute par une sorte d'enivrement ; il vagabonde longtemps autour des choses avant de se fixer sur les points vraiment dignes d'observation : en philosophie, comme le remarque Montaigne, il a voulu savoir *quid moveat pisces*, la nature des astres et les mouvements de la huitième sphère, avant de s'étudier lui-même ; dans la question de l'origine du langage, que de voyages n'a-t-il pas faits à travers le monde avant de comprendre que c'est par l'observation des phénomènes instinctifs qu'il convient de résoudre le problème ! Dans la question des neumes, il a suivi la même marche. Il y a enfin quelque chose de touchant — en dépit des défaillances graves que j'ai signalées — dans l'activité infatigable d'un érudit qui travaille jusqu'au bout à fortifier les premières opinions de sa jeunesse, dût-il mériter qu'on lui applique le mot cruel de Musset :

C'est croire que l'on tient les pommes d'Hespéride,
Et presser tendrement un navet sur son cœur.

II.

Théodore Nisard.

Le mérite d'avoir déblayé le terrain encombré par l'inutile érudition de Fétis revient à un homme qui eut beaucoup d'intelligence mais très peu de caractère, et qui, après des aventures diverses où il vendit prématurément la peau de l'ours en affectant un rôle déme-

suré pour sa taille, reste, de tous les critiques du XIX^e siècle, le plus amusant, pour l'observateur, si non le plus estimable.

Il a été considéré un moment par ses contemporains, et il s'est toujours considéré lui-même comme le pontife maxime de l'archéologie musicale. S'il est vrai que le plus sûr moyen d'imposer son mérite à l'attention d'autrui est de croire d'abord à son propre mérite, Nisard était admirablement doué pour réaliser le rêve de sa vie : diriger le mouvement scientifique de l'Europe (*et des temps modernes*, ajoutait-il). Il a cru à sa valeur et à sa mission avec une sincérité grave qui, souvent, désarme la critique. Après avoir été l'objet des faveurs officielles et des récompenses de l'Institut, son nom est souvent cité parmi les plus distingués, dans une de ces énumérations qui semblent consacrer les grands souvenirs en les faisant entrer dans le langage courant ; on dit encore : *les Fétis, les Nisard, les Coussemaker, les Riemann, etc...*

Peut-être les Mânes de Nisard ne se réjouissent-ils qu'à moitié de cette promiscuité. Il se prenait pour un initiateur, un apôtre, un Messie. Si on lui avait demandé quels étaient les principaux critiques de son temps, il eût probablement répondu ce que répondit à l'auteur du présent livre, il y a quelques mois, le feuilletonniste musical d'un de nos grands journaux du soir : *je suis le seul !* Pour mieux affirmer son rôle, il aimait à s'envelopper de mystère et se faisait souvent impénétrable, refusant — et pour cause ! nous le verrons — de livrer tous les grands secrets qu'il portait en lui.

Érudit solide et substantiel, il l'était certainement ; savant, ce serait trop dire. Tous les amis sérieux de la vérité admettront qu'entre l'érudit et le savant il convient de mettre la même distance qu'entre le parleur disert et l'orateur, l'artisan de jolies rimes et le poète, l'honnête homme et le héros. L'érudit s'éparpille sur de menues choses, donnant çà et là d'utiles coups de pioche qui découvrent parfois des morceaux intéressants : le savant fait de l'étude des détails un moyen et non une fin ; c'est avant tout un homme qui sait composer ; comme disent les peintres, il a l'entente de l'ensemble. En outre, son titre est inséparable de certaines grandes vertus : il a une foi dont l'objet est pris en dehors de sa personnalité, et il s'absorbe dans cet objet. Loyauté, c'est sa devise.

Nisard a été exactement le contraire de cet idéal. Il triturait d'une

main assez experte les vieux textes relatifs à l'histoire de l'art ; il avait ce genre de savoir qui consiste à choisir un mot dans quelque auteur de second ordre et à bâtir sur ce mot tout un système d'hypothèses ; parfois même, le désir de contredire ses rivaux et le goût de la singularité lui ont fait rencontrer quelques idées très raisonnables ; mais il s'est montré incapable de rien fonder. Il appartient, comme Fétis, à cette famille des *preux de pédanterie* (le mot a été créé, dit Sainte-Beuve, pour les Scaliger) qui frappent d'estoc et de taille, mais ne savent point coordonner leurs prouesses et les exagèrent pour se payer de leur peine. Très mince au fond, étendue en surface par de nombreuses et complaisantes répétitions, traversée parfois de belles lueurs, son œuvre a eu pour conclusion, après des engagements solennels, un aveu d'impuissance plein d'amertume. Enfin, dénué de ce goût supérieur qui prévient les maladresses, approuvant ses confrères lorsqu'il espérait les dominer mais se retournant contre eux dès qu'il les voyait arriver au premier rang (telle fut sa conduite à l'égard de D. Pothier), il s'est laissé entraîner par son orgueil, — et ceci est grave, nous ne manquerons pas de nous y arrêter — jusqu'à l'extrême limite où commence la mauvaise foi.

Il faut pourtant se faire une certaine violence pour le condamner. On le plaint, quand on le voit, après la lecture de telle page où un auteur connu a oublié de le citer, parler naïvement de son « martyr scientifique » ; on plaint ce *moi* qui tressaillait douloureusement à tous les succès d'autrui, et qui après avoir employé des moyens désespérés pour se sauver du naufrage, voulut entraîner dans la catastrophe finale des rivaux plus heureux ou moins compromis. Il faut se surveiller soi-même très attentivement pour ne pas accorder sa sympathie aux hommes qui, avec une compétence incontestable dans certaines questions, sont convaincus à ce point de leur propre supériorité. En fait, le *moi* est-il aussi haïssable qu'on l'a dit ? pour ceux qui l'évalent, au lieu de le couvrir, en le soutenant de quelques qualités sérieuses, nous avons le plus souvent un fonds de crédulité qui nous rend complices ou favorables, avant que nous songions à nous ressaisir par la réflexion. Au moins les trouvons-nous singulièrement amusants. Leurs livres ont l'intérêt d'une comédie de caractère où l'auteur se peint lui-même, constamment et à son insu. C'est tout à fait le cas de Nisard ; pour le psychologue, il est unique.

Fanfaron de suffisance livresque, habitué à faire des promesses au delà de ses forces, dupe de ses propres rêveries, criant toujours *moi ! moi !* (deux mots qui par une rencontre piquante représentent assez bien à l'oreille le cri de la grenouille dans son duel à mort avec le bœuf), Nisard a eu toutes les qualités que la Garonne passe pour faire fleurir sur ses bords et dont elle aurait rempli le monde, si elle avait voulu. Il est né en Belgique en 1812.

Il vint se fixer à Paris en 1841, avec l'ambition de se rendre célèbre dans la littérature et surtout l'archéologie musicale, qui n'avait alors, selon ses propres expressions, que *deux ou trois représentants sérieux*. Nous le voyons tour à tour maître de chapelle et organiste-accompagnateur à Saint-Gervais, secrétaire d'un Conseiller à la Cour de Cassation, M. Feuilhade-Chauvin, et précepteur de ses enfants, gérant de la librairie parisienne des frères Périsset de Lyon, collaborateur de divers journaux, tels que la *Voix de la Vérité*, de l'Abbé Migne, et l'*Ange Gardien*, revue mensuelle de M. d'Exauvillez, où il donna quelques compositions musicales. Il publie alors quelques ouvrages d'histoire et de dévotion dont la liste serait inutile ici. Je signalerai seulement un « opuscule sur les âmes du purgatoire ». En 1846, il publia son premier essai musical sur le plain-chant parisien — retouché à la fin du XVII^e siècle par Châtelain, entièrement refait un peu plus tard par Lebeuf, et tombé dans un état assez misérable qu'il dénonçait énergiquement. En 1847, il publia dans la *Revue du Monde Catholique* trois articles sur l'*Hymnologie*. « Il est impossible, écrivait-il douze ans plus tard, de se figurer aujourd'hui l'effet que produisirent ces trois articles *dans lesquels l'érudition coule à pleins bords* » (sic).

Sans insister sur ces détails biographiques (l'auteur lui-même les a donnés avec une fastidieuse et puérile abondance), bornons-nous à exposer l'opinion de Nisard sur l'origine des neumes.

L'histoire de ce qu'il aimait tant à appeler *sa découverte* et de ce que nous devons appeler aujourd'hui *sa banqueroute*, ressemble à une sorte de poème avec prologue, péripéties, intrigue soutenue et dénouement désespéré. Cela commence par un songe, comme la tragédie classique; que dis-je, la tragédie? c'est aux visions des prophètes que nous fait songer Nisard, c'est à l'agneau ouvrant le livre scellé de l'Apocalypse, c'est à Jean transporté sur la haute montagne d'où il voit descendre du ciel l'éblouissante Jérusalem.

Prologue.

Le 26 février 1848, Nisard adressait au Directeur de la *Revue du Monde Catholique* la lettre suivante qui parut le 15 avril, dans cette même *Revue*.

« *Monsieur le Directeur,*

« Dans ma dernière *Étude sur la Musique religieuse*, j'ai eu l'honneur d'annoncer la découverte que j'ai faite d'un *Antiphonaire grégorien*...

« Ainsi que je l'ai déjà dit, ce *codex* est d'une époque fort reculée: tout me démontre qu'il a le même âge que l'*Antiphonaire* de Montpellier. En attendant que je vienne donner à vos lecteurs les preuves intrinsèques et paléographiques de cette assertion, permettez-moi de leur faire part d'un évènement fort grave dont ce manuscrit a été l'occasion singulière.

« Jusqu'à présent, la *lecture certaine* des notations primitives du plainchant et de la musique m'avait paru chose impossible, dans l'*état actuel de la science*.

« J'étais sous l'influence de cette persuasion, lorsque l'*Antiphonaire grégorien* de la Mazarine me fut confié par mon honorable ami, M. Thiébaud de Berneaud, bibliothécaire de ce riche dépôt national. Je puis le dire en toute vérité: ce beau manuscrit ne me quitta plus un seul instant, et mes yeux cherchèrent sans cesse à y pénétrer les mystères d'une notation qui a été l'effroi de la science depuis trois-cents ans.

« Un soir, je m'endormis avec le manuscrit dans les mains, après m'être demandé mille fois si, dans cette étrange notation, il n'y avait pas un fait général qui remplaçât autrefois les portées de la musique actuelle. Il ne me paraissait pas possible que tout y fût livré à l'arbitraire ou à l'incurie des copistes.

« C'est dans ces dispositions d'étude que le sommeil me prit.

« Tout à coup, je me crois transporté dans une de nos vieilles cathédrales.

« On y célébrait l'office divin.

« Je me joins aux chantres, et ouvrant avec fierté mon manuscrit, j'unis ma voix à celle du chœur.

« A chaque trait mélodique, je faisais entendre des intonations qui excitaient le rire ou la surprise des assistants.

« *Quel est ce nouveau venu? murmuraient entre eux les chanteurs. Est-ce un fou? est-ce un barbare?*

« Un de mes compagnons improvisés eut enfin pitié de moi. C'était un vieillard doux et calme, une de ces physionomies d'une sérénité austère comme l'archéologue en voit représentées dans les splendides manuscrits du moyen âge.

« Il me parut être le chef de la troupe.

« Me tirant à l'écart, il me dit avec bonté: — *Mon fils, tu n'as point suivi, paraît-il, les leçons de nos écolâtres. Écoute donc.*

« Et il me fit comprendre avec une brièveté remarquable la régularité symétrique et mystérieuse de la notation. A l'en croire, les premiers chrétiens l'avaient adoptée pour cacher aux *profanes* le chant de nos saints mystères; mais dans les différents signes qui composent cette notation, il y avait des éléments réguliers, clairs, populaires même...

« Et prenant mon manuscrit, il se mit à corroborer, par des aperçus pratiques, les théories dont il venait d'enrichir mon intelligence.

« Puis, posant la main sur mon épaule, il me dit: *Jeune homme, voilà tout notre secret!*

« A ces paroles, Monsieur le Directeur, je me réveillai en bondissant de joie...

« Je crus d'abord que mon rêve n'avait été que le jeu fantastique d'une imagination en travail, mais mille expériences m'ont depuis confirmé dans l'idée que j'avais enfin découvert *la clef des hiéroglyphes neumatiques.*

« Il est inutile d'ajouter que ma découverte sera très prochainement soumise à l'Institut, et révélée, dans la *Revue du Monde Catholique*, à tous ceux qui s'occupent de la restauration du chant grégorien.

« Je ne veux tirer de tout cela d'autre gloire ou d'autre récompense que celle d'être utile à l'art religieux.

« Agréez, etc.

« THÉODORE NISARD ».

Selon son habitude, Nisard a reproduit cette lettre dans divers opuscules. Dans son dernier livre il a fait précéder ce récit des détails suivants: « une fièvre ardente, suite de nos fatigues et de nos travaux, nous retenait au lit lorsque la Révolution de février 1848 éclata. De la rue Princesse où nous demeurions, nous entendions le tocsin qui laissait tomber son glas sinistre du haut des tours de l'Église Saint-Sulpice, annonçant avec accompagnement de fusillade la chute d'un trône et le délire d'un peuple ». — On le voit, ce prologue (*ægri somnia!*) est une vraie scène de mélodrame, avec trémolo à l'orchestre. Dans une de ses Oraisons funèbres, Bossuet demande s'il ne faut pas considérer les troubles de la Fronde comme le travail de la France qui allait enfanter Louis; peut-être la révolution de 1848 a-t-elle été la rançon inévitable d'un grand bienfait pour l'esprit humain: l'avènement scientifique de Théodore...

Dans son autobiographie, écrite seize ans plus tard, l'auteur lui-

même appréciait ainsi le texte que j'ai rapporté: « Bien qu'écrite dans le style d'Hoffmann, cette lettre était pourtant le signal vrai de l'une des plus grandes découvertes modernes en archéologie musicale » (*sic*).

1°. — *Analyse des « Études » de Nisard.*

Pour faire suite à la lettre reproduite ci-dessus, lancée comme une bombe le 26 février 1848, Nisard publia, en 1849 et 1850, dans la *Revue Archéologique* de M. Leleux, cinq *Études sur les anciennes notations musicales de l'Europe*, cinq articles-pétards, très nets, très osés, contenant une déclaration de guerre à Fétis. Ils étaient précédés de deux épigraphes dont la première ne brille pas par sa modestie: « C'est en y pensant toujours que Newton parvint à saisir les lois immuables qui régissent l'univers »; la seconde, empruntée à de Coussemaker, était une raillerie à l'adresse des ignorants et contenait peut-être une précaution: « La traduction des neumes en notation moderne offre selon nous des difficultés telles, qu'on aura toujours la plus grande peine à les résoudre d'une manière complètement satisfaisante ».

Voici les premières lignes de l'*Introduction* où l'on reconnaîtra un joueur qui promet de s'engager à fond:

« Les anciennes notations musicales de l'Europe sont, pour la science, un impénétrable mystère; moins heureuses que les hiéroglyphes, elles n'ont pas encore leur Champollion.

« Pourquoi ne le dirai-je pas ici? Longtemps j'ai cru qu'il était impossible d'arriver actuellement à l'intelligence de ces notations; mais depuis lors, et au moment où je m'y attendais le moins, mes travaux ont abouti au résultat le plus heureux et le plus imprévu: j'ai découvert, du moins je le pense, la clef de ces énigmes qui semblaient, jusqu'ici, défier les efforts des musiciens archéologues

« J'ai annoncé ailleurs que cette découverte serait exposée complètement dans un *Mémoire* destiné à l'Institut. Je tiendrai parole, si DIEU m'accorde les loisirs nécessaires pour mener à bonne fin une entreprise aussi grande. En attendant, il est bon que je fasse connaître quelques-unes des difficultés qu'il m'a fallu vaincre; l'art y trouvera peut-être son profit, et j'espère même que mes paroles seront une espèce de garantie de la solidité de mes promesses ».

Ces *Études* de Nisard, disons-le tout de suite, ont une valeur con-

sidérable, et il faut leur rendre justice, en tenant compte de leur date; leur mérite a été de formuler contre Fétis des objections décisives et de ruiner le colosse aux pieds d'argile au moment où il occupait dans le monde musical à peu près la même situation que Chapelain lorsque Boileau lui porta les premiers coups; leur défaut, c'était d'abord d'apporter, comme doctrine, une hypothèse qui pour être plus sensée n'est pas moins insuffisante; c'était ensuite de viser trop haut, de croire qu'une science nouvelle était fondée, parce qu'une première erreur était écartée, et de faire des promesses qui ne devaient pas être tenues. Je vais en donner un résumé aussi impartial que possible.

Le premier, Nisard a dénoncé l'erreur fondamentale de Fétis et en a expliqué l'origine en disant que les signes de la notation neumatique, lorsqu'ils sont reliés l'un à l'autre, forment de véritables figures « qu'il est aisé de confondre avec des caractères alphabétiques » (1). A la rigueur, cette observation si simple pourrait tenir lieu de longs développements; c'est le coup de pointe qui suffit à dégonfler tout un système. Nisard suit cependant son adversaire sur le terrain où il s'est aventuré.

L'écriture musicale n'a pu être introduite par les barbares du Nord pour deux raisons capitales.

La première, c'est qu'elle est antérieure à leur invasion. Lorsque Charlemagne demanda au pape Adrien, vers 780, une copie authentique de l'Antiphonaire de Saint-Grégoire, le pontife fit présent à notre empereur de deux manuscrits, dont l'un est conservé précieusement, de nos jours encore, à l'abbaye de Saint-Gall. Or, ce manuscrit est exclusivement noté en neumes: ce qui prouve que l'antiphonaire original avait la même notation. Or, quand Saint-Grégoire employa les neumes, il ne dut pas se servir d'une écriture récente, peu répandue, peu pratiquée: « immortel réformateur s'adressant à tout le monde catholique, il a dû nécessairement employer une écriture connue de tout le monde catholique; et je ne crains pas de l'affirmer ici, cette connaissance si universelle d'un système calligraphique présuppose une certaine antiquité à ce système lui-même, surtout à une époque où les relations étaient lentes et difficiles ». Dès lors, si

(1) § V: *Quelle est l'origine des neumes?*

les neumes étaient connus depuis longtemps quand les barbares firent invasion dans les Gaules, comment prétendre que ces peuples les y ont apportés ?

La seconde raison est plus probante encore. On connaît ce mot d'un maire de village à Napoléon: Sire, nous n'avons pas tiré le canon, à votre passage, pour trois raisons: la première, c'est que nous n'avons pas de canon..... Élevant le problème à la hauteur d'une question de paléographie générale, Nisard déclarait que les barbares n'avaient pu apporter chez nous l'écriture musicale, parce qu'ils ignoraient très probablement l'art de l'écriture; et il s'appuyait sur ce texte de M. Natalis de Wailly: « On a élevé plus d'un système sur l'origine des écritures qui ont cours en Europe depuis l'invasion des barbares. D'une part on a prétendu que les Goths et les Lombards en Italie, les Francs dans les Gaules, les Saxons en Anglerre, les Wisigoths en Espagne, avaient substitué leurs écritures nationales aux caractères employés par les Romains. D'autres auteurs ont pensé, au contraire, que les barbares avaient adopté l'écriture romaine, et qu'il était impossible de méconnaître, malgré quelques différences de détail, l'unité d'origine dans toutes les écritures des nations qui appartiennent au rite latin..... Contentons-nous d'invoquer l'autorité des savants auteurs du *Nouveau traité de diplomatique*, pour justifier l'hypothèse qui fait descendre de l'écriture romaine, comme d'une source commune, les caractères employés en Europe depuis l'invasion des barbares » (*Éléments de paléographie*, t. I, p. 383).

Quant à l'orientalisme de Fétis, Nisard l'a examiné en détail et refuté, en faisant valoir des raisons d'histoire, de paléographie, et de sens commun. Je n'insisterai pas sur cette partie de sa critique, qui était, évidemment, la plus facile.

Qu'est-ce donc que les neumes, aux yeux de Nisard ?

Deux lignes tirées du *Prologue* rythmé de l'*Antiphonaire* de Guy d'Arezzo indiquent d'abord, selon lui, le sens intime du mot :

Solis litteris notare optimum probavimus;
Causa vero breviandi neuma solent fieri.

On voit, dit-il, qu'au commencement du XI^e siècle, époque où vivait Guy d'Arezzo, on avait coutume d'employer la notation par neumes parce qu'elle était *abréviative*.

En second lieu, le texte suivant montre que les *points* étaient les éléments constitutifs de ce système: « Quid est Neoma? neoma sunt puncti. Quanti puncti faciunt unam neomam? Duo, vel tres, vel quinque etc. » (1). Le *point* était donc l'expression calligraphique du son; de là sans doute est venu le mot *contrepoint* qui s'est maintenu dans le vocabulaire musical.

Cette analyse intrinsèque une fois faite, voici comment s'éclaire, selon Nisard, la question d'origine. Deux faits très importants, pris dans l'histoire générale de l'écriture, peuvent être considérés comme établis: c'est d'abord qu'on appelait *nota* toute manière d'abrégé l'écriture ordinaire; c'est ensuite que les points servaient de base à la tachygraphie primitive et usuelle, destinée à reproduire le langage articulé. Ces deux faits sont indiqués dans le texte suivant du poète Prudence (IV^e siècle, *éloge de Saint-Cassien*):

Præferat studiis puerilibus, et grege multo
 Septus, magister litterarum sederat
 Verba *notis brevibus* comprehendere multa peritus
 Raptimque *punctis* dicta *præpetibus* sequi.

Si la tachygraphie du langage usuel avait le même nom (*nota*) et surtout les mêmes éléments (*puncti*) que celle du langage musical, il est donc naturel de rattacher la seconde à la première et de les considérer toutes deux comme ayant une même origine. Or, l'histoire nous apprend que cette origine est romaine :

« S'il est démontré, en paléographie, que la première pensée des notes abrégées d'écriture est due à Xénophon, disciple de Socrate, il n'en est pas moins certain qu'Ennius, et surtout Tiro en ont fait surgir un art vraiment romain (2).

(1) Manuscrit du XI^e siècle, archives du Mont-Cassin, n^o 439, cité par M. Danjou, *Revue*, année 1817, p. 261 (note de N.).

(2) Complétons cette phrase de Nisard par quelques renseignements.

Un manuscrit de Cassel, publié pour la première fois en 1603 par Gruter dans son *Thesaurus inscriptionum*, contient, sous le nom de *note Tyronis et Seneca*, une riche collection d'abréviations graphiques, datant de diverses époques et divisées en six *Commentarii*. Dans sa *Palæographia critica* (Mannheim, 1817), Kopp en a tiré un *Lexicon tironianum*. Les principales indications bibliographiques sur ce sujet sont données par W. S. Teuffel dans son *Histoire de la Littérature romaine* (t. I, p. 335 de la traduction française par Th. H. Martin, Paris, Vieweg, 1879).

Au commencement du III^e siècle, la méthode des *notes* possédait cinq mille signes d'un usage très répandu dans l'Occident. On enseignait ce genre de calligraphie cursive dans les écoles publiques, et les évêques, disent les Bénédictins, avaient à leur service des écrivains habiles en tachygraphie. Sur quoi se fonderait-on, je le demande, pour exclure du système général de cette tachygraphie l'écriture abrégée de l'ancienne musique de l'Europe? Pourquoi recourir aux alphabets runiques et égyptiens, tandis que Rome nous offre un monument littéraire qui lui appartient, et dans lequel on trouve deux mots essentiels à la sémiologie musicale: celui de *note* et celui de *point*? Pourquoi invoquer enfin des origines qui n'expliquent rien, qui ne mènent à rien, que rien ne justifie, lorsqu'on a dans l'histoire un fait qui explique tout, les expressions comme les choses, la technologie comme la nature intime de l'art?

« Il serait injuste de m'objecter le silence gardé, sur ce point, par les érudits, de ce que les paléographes dom Mabillon, dom Tassin, dom Toustain, dom Carpentier, Kopp et Natalis de Wailly n'ont pas soupçonné d'analogie entre l'écriture des neumes et la tachygraphie des anciens. Que peut-on légitimement en conclure contre *ma découverte*, sinon que ces savants hommes avaient parfaitement raison, quand ils ont déclaré d'une manière positive que leurs immenses travaux, sur cette partie de la science, en révélaient à peine les premiers rudiments?

« Je passe aux conséquences de *ma découverte* etc. ».

Telle est la doctrine de Nisard. Il croit que les neumes sont bien antérieurs aux barbares, et que Saint-Grégoire ne les eût pas employés s'ils n'avaient pas constitué une notation populaire, connue depuis longtemps. Leur origine, il croit la trouver dans l'antiquité latine. Il voit en eux un système de tachygraphie qu'on peut rattacher aux *notes abrégatives* auxquelles le nom de l'affranchi Tiron est resté attaché.

(à suivre).

JULES COMBARIEU.

Donizettiana

Poche lettere del Donizetti ha la ricca collezione d'autografi Cossila, ornamento della Biblioteca Civica torinese, ma son tali che mi paiono meritevoli di essere pubblicate. Non perchè gettino addirittura luce nuova su punti oscuri della vita del maestro bergamasco, ma pei giudizi e per le impressioni veramente notevoli, ch'esse contengono, sia intorno all'arte in genere ed all'opera di lui, sia intorno ad alcuni maestri contemporanei ed alle condizioni dell'arte musicale fuori d'Italia.

La I sola ha la designazione precisa dell'anno. Alle altre ho tentato assegnarla e spero esservi riuscito; poichè la II è indubbiamente del '35, anno della prima rappresentazione del *Marin Faliero* e della *Juive* a Parigi, cui molti critici del tempo — e il Donizetti se ne faceva, forse senza accorgersene, l'eco — rimproveravano il lusso della *mise en scène* quasi fosse stato unico coefficiente del buon successo del capolavoro di Halévy; la III potrebbe esser del '35, perchè nel '36 gl'*Illinesi* su libretto del Romani, ma con musica di Pier Antonio Coppola, furono rappresentati al Teatro Regio di Torino ed in quell'anno, anzi solo in quello, trovo il nome della Cerrito come prima ballerina italiana nel personale del medesimo teatro (1); la IV è del '40, perchè nel Carnevale del '41 fu data all'Apollo *Adelia o la figlia dell'Arciere*; la V mi sembra del '42, avendo nel '43 cantato per la prima volta a Londra il Ronconi.

Alle lettere donizettiane ho creduto non inutile far seguire una lettera di Giuditta Grisi, pure serbata nella citata collezione Cossila. È curioso il parallelo che l'esimia cantatrice — così mal sicura nell'ortografia da me scrupolosamente rispettata — istituisce tra Bellini e Donizetti, che « tutta la gente desidererebbe vedere ai sette cieli ».

GIUSEPPE ROBERTI.

(1) SACERDOTE, *Il Teatro Regio di Torino* ad annum.

I.

« *Preg.mo Signore,*

« Io credo cosa utilissima il comunicarle fin d'adesso alcuni dettagli che riguardano la mia opera: il soggetto è quello che si convenne già col sig. Cav. Rossini, *Marino Falliero*; soggetto, com'Ella ben sa de' più teatrali e che presenta molte condizioni favorevoli per l'esimia compagnia che lo dovrà eseguire. I caratteri non possono essere meglio appropriati ai quattro primi artisti e l'importanza eguale sostenuta da' medesimi nell'azione è ciò che potevasi desiderare di migliore.

« L'azione procede a un di presso come nella tragedia del sig. Delavigne, la quale essendo notissima, offre una difficoltà di meno a chi scrive in una lingua che non è quella del suo pubblico; ho voluto discendere a questi dettagli per mostrarle che ho tenuto conto degli avvertimenti che il mio amico raccolse dai colloqui che ebbe con Lei e col sig. Cav. Rossini su queste materie nell'occasione del contratto: ciò in quanto al libretto. Per quello poi che riguarda alla musica, io le dirò che mi sono penetrato di tutta la importanza di questa occasione abbracciandone interamente le conseguenze; che perciò ho fatto di tutto per avere molto per tempo il libretto del poeta sig. *Emanuele Bidèra* Italo-Greco (nella mancanza fattami da Romani), onde presentare un lavoro che spero corrisponderà all'aspettazione degli altri ed all'interesse che particolarmente mi han dimostrato Ella ed il sig. Car^o.

« Desidererei che ciò venisse a notizia di quel genere di pubblico che si occupa di tali faccende, perchè il sapermi scrittore adesso di un'opera prima di Gennaio a Milano non facesse credere che io trascurò quella per Parigi, intorno alla quale sono quasi quattro mesi che studio più particolarmente; lo spartito ed il libro saranno inviati a Parigi prima forse dell'epoca stabilita; qui sotto le faccio una nota del materiale dell'opera (1) che le sarà utile avere per tempo; La prego

(1) La nota manca.

a recare i miei complimenti al sig. Cav. Rossini ed ai signori artisti e nel piacere di presto abbracciarla me le dico

« Napoli (*sic*) ottobre 1834.

« *Oss.mo dev.mo servo*

« G. DONIZETTI.

« P. S. Tanti saluti ai signori Robert e Troupenas ».

II.

« A. C.

« Da Livorno ti scrissi alla partita, e da Livorno ti ritorno in mente alla tornata. — L'esito di *Marino* cred'io l'avrai già letto dai giornali musici, scordi e concordi, ma che però, al dire di S. Tommaso, fu felice, anzi felicissimo; Parigi è una gran città, gli artisti vi sono onorati, rispettati e dovunque bene accetti.

« Viddi la *Juive* alla grand'Opera... e dico viddi che per musica popolare (*sic*) non c'è (*sic*) n'è. — L'illusione è portata al colmo... Giureresti esser cosa vera. Argento vero è, cardinali quasi veri. Armeria del Re vera, costumi d'armati, cotte, lance etc. vere; e quelle che false erano copiate dalle vere e costavan 1500 franchi l'una, le cotte dei figuranti. — Troppa verità..... ultima scena troppo orrenda e più orrenda per tanta illusione.

« A Costanza! Un'Ebrea per commercio avuto con un cristiano è gettata col padre nella caldaja dell'oglio bollente. Pria di venirci si passa per mille coglionerie, ma tutto è ricco e tutto è magnifico, quindi si chiude un occhio. *Insomma vi è qualche migliorìa a confronto della Pergola e specialmente del tempo presente.*

« Che fanno i Niccolini? Che fanno le amabili parenti tue? Hai tu tanta memoria di salutarle? Lo spero.

« Vo a Napoli di dove il permesso è spirato alla fine di febbrajo. Pare che sia tempo? Che dirà S. M? Io non ho faccia e bisogna averla.

« Tocco prima Roma per la metà e subito via. Addio. Conservati, scrivimi presto.

« 10 aprile (1835).

« *Il tuo*

« DONIZETTI.

« *Al Signor*

« Sig. GIAMPIETRO

« *Nella R. Biblioteca Palatina.*

« FIRENZE ».

III.

« *A. C.*

« Spero che avrai avuta la mia per la posta dove faceva le osservazioni sul soggetto gli *Illinesi* e specialmente sulla parte di amoroso da darsi alla *Grisi* da uomo piuttosto che a Donzelli. — Ricordati che io dovea aver Libro nuovo e non aggiustato, che se non sarà di mia piena simpatia tel rimando. Voglio amore, che senza questo i soggetti sono freddi, e amor violento.

« Romani può far degli *Illinesi* un'ottima cosa ed io lo spero, ma, ti sia di regola, se non è rifiuto, e che Donzelli sia il padre, tutto sarà a mal posto.

« Eccoti la brava, la buona, la bella Cerrito. Spero che in Torino avrà gli stessi applausi che ottenne in patria, che il vero merito è facile a farsi conoscere.

« Addio. Saluta Lamperi (?) ed ogni amico.

« 21 luglio (1835).

« *Il tuo*

« DONIZETTI.

« *Al Signor*

« *Sig. GIUSEPPE CONSUL.*

« TORINO ».

IV.

« *A. Preg.*

« Non puoi credere quanto io sia riconoscente per la memoria che di me conservi e per l'offerta che mi fai. — D'essa sarei stata vantagiosissima in altra occasione, ma al presente non posso accettare, a causa di impegni contratti che porterebbero troppo lontana la mia venuta. — La somma di 5 mila franchi quantunque meschina non farebbe ostacolo alcuno. — Te ne ringrazio però e di cuore. — Quanto al M.^o Tadolini è l'uomo eccellente per tal posto. Eccellente accompagnatore, versato nell'arte e molto bello stile di canto, di aureo carattere. D'esso più che qualunque altro merita l'onorevole impiego.

« Se nella mia andata a Roma in dicembre passe da Torino ti ringrazierò in persona. — Scrivo colà la tua *Figlia dell'Arciere*. Se avessi nei tuoi scartafacci qual tale 3° atto, al quale si fece in Napoli mal viso, ed altro ne fu sostituito, e vi fosse soltanto la scena per tenore, e l'ultimo per la donna col coro in mezzo che mi dicono vi fosse, saria per me cosa divina, attesochè il tenere nel corso dell'opera non ha gran cosa, e suppongo che al 3° avesse scena lorchè dopo la sposalizio è arrestato senza saperne il perchè ed è tratto quasi a morte, dico quasi poichè a Roma mi si è raccomandato di finir lietamente ed allora nemmeno la donna prende quel tale veleno che nel bastardo terz'atto si volle in Napoli; ma bensì invece d'intendere l'annunzio di morte senta il suono giulivo della *grazia* fatta creando nobile *Adelia*. — Credo che la *pièce française* faccia gettar *Adelia* dal balcone. Allora addio rondò e addio prima donna che si romperà l'osso del collo. — Se hai versi a darmi in proposito di tali situazioni, o se tieni che il dramma sia questa volta presentato come ti piacerea (salvo la revisione) dimmi ogni tua intenzione ed io rifarò se avvi cosa a rifare dovunque — *Un mot.* — (se hai tempo). Ti rinnovo i miei ringraziamenti pel tratto di amicizia usatomi. — Conservati pel bene non del Piemonte, ma dell'Italia, onde si dica di te come del tragico d'Asti Italo.

• Parigi, 26 settembre (1840).

« Il tuo aff.mo

« DONIZETTI.

« *Monsieur*

« *Monsieur le chev.* FELIX ROMANI

« *Directeur de la Gassette du Piémont.*

« TURIN ».

V.

« *Caro Romani,*

« Sento che hai dato parola di fare un *Libro* per gl'Italiani a Londra, sopra il quale io debbo fare la musica.

« Sarebb'egli vero che tenessi la parola? Scusa, se dubito, poichè tante volte mi hai messo in imbarazzo, che veramente tutto il torto non è di chiederti se è vero. Parlai col signor *Lumlay*, feci quanto mi raccomandasti che ogni tuo volere è per me comando. Egli parti alla volta di Modena e lasciommi l'incombenza di dirti se codesto poema sarebbe lesto per la metà di Gennaio al più tardi, alla qual cosa ti prego rispondermi ond'io le (*sic*) mostri che t'ho scritto.

« Pel soggetto fa tu: ma sappi, che, dovendo lottare con un pubblico che non conosce quasi la lingua, saria non male il far cadere la scelta sovra soggetto cognito di *Saksperre (sic)*, *Bayron (sic)*, *Valter Scott* o *Bulwer*. Sai tu la *cieca* di quest'ultimo nell'*ultimo giorno di Pompei*? Lablache, Ronconi, la Grisi, la Löwe (eccellente attrice oltre il merito del canto), *Matis* tenore; un contralto; seconde parti ecc. Se il soggetto vuole un altro tenore vi sarà anco un tenore di forza sul genere di Donzelli. Fra questi cred'io che farai la scelta.

« Ora parla il Compositore della musica. — Scegli poco e bono, cioè due donne, un tenore e $\left\{ \begin{array}{l} \text{Lablache} \\ \text{Ronconi,} \end{array} \right.$ oltre seconde parti.

« Se puoi farmi un libro in 2 atti soli e corti, la cosa saria divina. A Londra dopo il Teatro si va in Società; si vien tardi al Teatro, perciò *poco e buono saria la divisa*. — Oltre ciò ti raccomando di nuovo che devesi piacere con una lingua cognita ad un quarto de' spettatori. Non far cose fantasmagoriche che là le macchine son pessime. Parla al core come sai fare..... Accetta, accetta e vieni, e dedica il Libro a S. M., che cred'io gli farai cosa gratissima. — Pel fisico di Lablache occorre parte caratteristica sai. — Se mai tratti semiserio, per buffo vi sia egli solo, che gli altri sdegnerebbero il genere buffo. — La Löwe si vestirebbe anco da uomo se si vuole, è figura grande e sta assai bene in scena.

« Torno a coppe. — Corto, corto, in due atti — salviamoci a piccole cavatine e sopra tutto a duetti; — in 2 atti, onde non veder l'opera fatta per metà la sera dopo, per finir presto onde gli artisti possino aver tempo d'andar qua o là.

« Aspetto la tua risposta — pensa che in Aprile io devo dare l'opera — che se tu non puoi darmi il Libro per la metà di Gennaio come Lumleii dice siamo fritti.

« Rumina, travaglia, pensa che l'occasione è troppo bella. — Rispondimi per carità, ond'io faccia vedere che la commissione è fatta.

« 18 novembre (1842?)

« *Il tuo aff.mo*

« DONIZETTI.

« P. S. La stagione bella colà finisce in Giugno e bisogna aver data l'opera da lungo tempo.

« *Al Cavaliere*

« FELICE ROMANI,

[Milano].

« *Direttore della Gazzetta piemontese.*

« TORINO ».

VI.

« *Carissimo Romani,*

» Mi giunse la sua gentilissima lettera nel momento che stavo montando in legno per andare alla prova. Per farle vedere che al signor Romani si risponde con piacere, scesi dal legno, feci aspettare per andare a scrivere a lei gentilissimo maestro di talento. Non con tant'enfasi, ma avrei pure risposto al signor Consul se avessi ricevute sue lettere, anzi gli dirò che sono vari giorni che vado dicendo scriverò domani, ma certamente apena andata in scena gli avrei scritto giustamente perchè non sapeva che cosa aveva divisato per prima opera. Lei sa, caro amico, se gli *Capoletti* mi stanno adattati a miei mezzi, tanto più ora che mi sono molto più perfezionata in quest'opera, pure la *Norma* non vi è confronto. Quel carattere mi va alla perfezione e perciò desideravo quest'opera. Ma ora che sento che lei s'impegna di fare per qui una seconda donna sono oltremodo felice contanto cioè persuaso il mio Ronconi non ce più da parlarne: basta che Donizetti voglia far giudizio. Pare impossibile! Un talento così che potrebbe col suo sapere mandare al diavolo cento Bellini, non sig^o vole scrivere cento opere in un anno e finora non ce che l'*Anna Bolena*. A costo che mi mandi al diavolo, quando lo vedrò non avrò nessuna difficoltà di dirci il mio parere che è quello di tutta la gente che desidererebbe vederlo a sette celi.

« Caro Romani, lei pure deve dirci qualche cosa e scuoterlo quest'uomo persuaderlo che se farà due opere all'anno di grande effetto guadagnerà più che scrivendone dieci, oltre la meno fatica e l'amor proprio più soddisfatto.

« Sabato 1° del mese entrante si va in scena con la *Norma*.

« Addio dunque tanti saluti la prego di fare al sig. Consul.

« Mi conservi la sua stima e mi dico di lei u.^{ma} serva

« Brescia, li 27 luglio 1835.

« ed amica

« GIUDITTA GRISI BARNI.

« *All'egregio Signor*

« *Il sig. FELICE ROMANI*

« a TURINO ».

Jean-Jacques Rousseau musicien.

C'est une chose assez singulière de voir combien Rousseau, qui a tenu une place si importante dans l'histoire de la musique en France pendant la seconde moitié du dix-huitième siècle, a été négligé depuis lors par nos artistes et nos critiques, et combien peu s'en sont occupés. Le seul travail un peu sérieux dont il ait été l'objet chez nous est celui qui lui a été consacré par Adolphe Adam, l'aimable auteur de *Giralda*, de *Giselle* et du *Chalet*, sous le titre que j'ai adopté moi-même ici : *Jean-Jacques Rousseau musicien* (1). Mais Adam éprouvait une telle antipathie pour le caractère moral de Rousseau, que son jugement artistique s'en ressent et qu'il n'est peut-être pas absolument impartial. L'écrivain qui en a parlé le plus longuement et à diverses reprises est Castil-Blaze ; mais chez celui-ci la haine tourne à la fureur, il serait difficile de dire pourquoi, et non seulement sa critique est injuste et excessive, mais elle manque essentiellement de probité. Celui qui lirait, sans être prévenu, les diatribes indignes que Castil-Blaze a prodiguées, surtout dans son *Molière musicien* et dans son *Académie royale de musique*, à Rousseau considéré comme musicien, les accusations qu'il a lancées contre lui, aurait de celui-ci l'idée la plus fautive et la plus injuste. Fétis, dans sa *Biographie universelle des musiciens*, s'est montré plus équitable envers l'auteur du *Devin du village*, mais le peu de place qu'il pouvait lui accorder dans un tel ouvrage ne lui laissait pas la faculté d'apprécier son rôle d'une façon complète. Quant à Berlioz, il n'en parle que très incidemment, dans ses *Mémoires*, et c'est pour

(1) On le trouve dans le recueil qui a été publié après sa mort sous le titre de *Souvenirs d'un musicien* (Paris, Michel Lévy, 1857, in-12). Ce travail avait paru d'abord sous forme de feuilleton, dans le *Constitutionnel* des 13 et 14 septembre 1851. .

rappeler l'aventure burlesque qui, en 1826, lors d'une représentation du *Devin du village*, décida de la retraite définitive de cet ouvrage du répertoire de l'Opéra, où il s'était maintenu pendant trois quarts de siècle. « Pauvre Rousseau, dit Berlioz, qui attachait autant d'importance à sa partition du *Devin du village* qu'aux chefs-d'œuvre d'éloquence qui ont immortalisé son nom, lui qui croyait fermement avoir écrasé Rameau tout entier, voire le trio des *Parques*, avec les petites chansons, les petits flons-flons, les petits rondeaux, les petits solos, les petites bergeries, les petites drôleries de toute espèce dont se compose son petit intermède; lui qu'on a tant tourmenté, lui que la secte des Holbachiens a tant envié pour son œuvre musicale; lui qu'on a accusé de n'en être pas l'auteur; lui qui a été chanté par toute la France, depuis Jélyotte et mademoiselle Fel jusqu'au roi Louis XV, qui ne pouvait se lasser de répéter: *J'ai perdu mon serviteur*, avec la voix la plus fausse de son royaume; lui enfin dont l'œuvre favorite obtint à son apparition tous les genres de succès; pauvre Rousseau! Pouvait-il prévoir que son cher opéra, qui excita tant d'applaudissements, tomberait un jour, pour ne plus se relever, sous le coup d'une énorme perruque poudrée à blanc, jetée aux pieds de Colette par un insolent railleur? J'assistais, par extraordinaire, à cette dernière représentation du *Devin*; beaucoup de gens, en conséquence, m'ont attribué la mise en scène de la perruque; mais je proteste de mon innocence. Je crois même avoir été autant indigné que divertie par cette grotesque irrévérence, de sorte que je ne puis savoir au juste si j'en eusse été capable... ». On voit que Berlioz se borne à railler, et qu'il n'exprime pas un jugement en forme.

En réalité, c'est en Allemagne qu'on s'est occupé le plus sérieusement de Rousseau au point de vue musical. Mais aussi l'a-t-on fait avec ce manque de mesure et cette abondance de gloses, de raisonnements et de dissertations dont sont coutumiers les écrivains de ce pays. Entre autres, l'ouvrage que M. Jansen a publié à Berlin en 1884, sous ce titre: *J. J. Rousseau als musiker*, forme un gros volume qui ne compte pas moins de 500 pages in-octavo. Ceci est excessif, et hors de toutes proportions. On peut, d'une façon plus modeste et avec moins d'ambition, faire connaître exactement Rousseau musicien. C'est ce que j'ai essayé de faire dans les pages qui vont suivre. J'ai l'espoir que ceux qui voudront bien les lire avec

quelque attention seront suffisamment informés de tout ce qui, sous ce rapport, concerne l'auteur de *Julie*, du *Contrat social* et des *Confessions*. Le grand écrivain qui est l'une des gloires les plus éclatantes des lettres françaises, avait aussi la prétention, moins justifiée, d'être l'un des musiciens les plus habiles de son temps. Sans partager à cet égard ses illusions, on peut du moins lui rendre justice, lui assigner la place qu'il mérite et déterminer avec fidélité le rôle qu'il a joué dans le mouvement musical auquel il s'est mêlé avec tant de passion et une ardeur si sincère. Telle est la tâche que je me suis imposée, tel est le but que je me suis efforcé d'atteindre. Peut-être m'accordera-t-on que j'y ai réussi au moins en partie. En tout cas, ce n'est pas la bonne volonté qui m'aura fait défaut.

Je rappelle simplement ici, pour mémoire, que Rousseau, né à Genève le 28 juin 1712, est mort à Ermenonville le 3 juillet 1778.

I.

C'est avec l'espèce de fureur enthousiaste qu'il apportait en toutes choses, que Rousseau toute sa vie s'occupa de musique. Au reste, il est singulier que cet art enchanteur, dont l'idéal semble résider en dehors de l'entendement humain, et qu'on croirait ne devoir exciter que les sentiments les plus paisibles et les plus tendres, soit précisément celui qui de tout temps ait enfanté les disputes les plus animées et suscité les polémiques les plus violentes. Au temps de Rousseau particulièrement, ces polémiques affectèrent, à deux reprises, un caractère étonnant de passion véhémence, et l'auteur de l'*Émile* ne fut ni l'un des derniers ni l'un des moins ardents à se jeter dans la mêlée, la première fois lors de la fameuse querelle dite des bouffons italiens et de la musique française, la seconde, un quart de siècle plus tard, lors de la grande guerre des gluckistes et des piccinnistes.

Ce n'est pas que Rousseau fût un grand clerc en musique; bien loin de là. Mais avec sa nature sensitive et nerveuse, il était prodigieusement impressionné par ses manifestations, et il en ressentait les effets avec une étonnante intensité. S'il en raisonnait mal au point de vue technique, par le fait d'une instruction spéciale hâtive et absolument insuffisante, en revanche il lui arrivait, lorsqu'il abordait

la poétique générale et l'esthétique de l'art, d'en parler avec une souveraine éloquence et d'exprimer à son sujet des idées neuves et d'une justesse inattaquable. Telle page de son *Dictionnaire de musique* est profondément misérable; telle autre, au contraire, est tout simplement admirable. Théoricien ignorant des principes de l'art, praticien incapable de les appliquer, il étonne souvent par la hardiesse, la finesse et la justesse de ses aperçus lorsqu'il apprécie cet art en poète, en philosophe et en esthéticien.

Il est certain que les connaissances musicales de Rousseau étaient absolument rudimentaires. C'est à peine s'il avait quelques notions de solfège, et il était incapable de déchiffrer couramment une romance. Lui-même l'avoue en plus d'un endroit de ses écrits, particulièrement dans ses *Confessions*; lui-même nous fait connaître de quelle façon capricieuse, irrégulière, incomplète, il en apprit le peu qu'il en sut jamais: « Il faut assurément, dit-il, que je sois né pour cet art, puisque j'ai commencé de l'aimer dès mon enfance, et qu'il est le seul que j'aie aimé constamment dans tous les temps. Ce qu'il y a d'étonnant est qu'un art pour lequel j'étais né m'ait néanmoins coûté tant de peine et avec des succès si lents qu'après une pratique de toute ma vie, jamais je n'ai pu parvenir à chanter sûrement tout à livre ouvert ».

Lorsqu'on veut parler de Rousseau musicien, on ne peut séparer en lui le théoricien du praticien, le critique et le polémiste du compositeur. Tout se tient en lui sous ce rapport, et c'est en vain qu'on voudrait faire deux parts de son individualité musicale. Le peu qu'il savait de la pratique de l'art lui donnait une grande confiance dans son appréciation de la théorie de cet art, et ce musicien singulier, qui était incapable de souder ensemble deux accords de trois sons, prétendait tout réformer, depuis le système de la notation jusqu'à la poétique même de la musique dramatique telle que l'envisageaient alors nos compositeurs. Et, chose vraiment singulière, ce prétendu musicien, à l'instruction incomplète et tronquée, non seulement écrivait parfois des chants pleins de grâce et de fraîcheur, mais encore trouvait, dans son génie philosophique et littéraire, des vues générales pleines d'élévation sur l'art qu'il chérissait et qui faisait la joie de son existence.

Ce n'est que sur le tard, et lorsqu'il avait déjà dépassé l'adoles-

cence, que Rousseau commença à s'occuper un peu sérieusement de musique. Il en avait dû le goût à l'une de ses tantes, qui, lorsqu'il était enfant, lui chantait des chansons qui le ravissaient. Dans la suite il reçut, fort irrégulièrement, quelques leçons de M^{me} de Warens, après quoi il passa une année à la maîtrise d'Annecy, où nous tenons de lui-même qu'il n'apprit pas grand'chose. Cela ne l'empêcha pas de s'installer à Lausanne, avec la prétention d'y enseigner l'art qu'il connaissait si peu, et, qui plus est, de s'y dire compositeur. Avec une audace singulière, il s'avisa même d'écrire ce qu'il appelle une symphonie, et ne recula pas devant un essai d'exécution, dont il rend compte avec une verve à la fois plaisante et douloureuse : « On s'assemble pour exécuter ma pièce ; j'explique à chacun le genre du mouvement, le goût de l'exécution, les renvois des parties : j'étais fort affairé. On s'accorde pendant cinq ou six minutes, qui furent pour moi cinq ou six siècles. Enfin, tout étant prêt, je frappe, avec un beau rouleau de papier, sur mon pupitre magistral, les deux ou trois coups du *Prenes garde à vous!* On fait silence ; je me mets gravement à battre le mesure : on commence..... Non, depuis qu'il existe des opéras français, de la vie on n'ouït pareil charivari : quoi qu'on eût dû penser de mon prétendu talent, l'effet fut tout ce qu'on en semblait attendre ; les musiciens étouffaient de rire ; les auditeurs ouvraient de grands yeux et auraient bien voulu fermer les oreilles, mais il n'y avait pas moyen. Mes bourreaux de symphonistes, qui voulaient s'égayer, râclaient à percer le tympan d'un quinze-vingts. J'eus la constance d'aller toujours mon train, suant, il est vrai, à grosses gouttes, mais retenu par la honte, n'osant m'enfuir et tout planter là. Pour ma consolation, j'entendais les assistants se dire à l'oreille, ou plutôt à la mienne, l'un : Quelle musique enragée ! Un autre : Il n'y a rien là de supportable, quel diable de sabbat!..... Mais ce qui mit tout le monde de bonne humeur fut le menuet. A peine en eut-on joué quelques mesures, que j'entendis partir de toutes parts les éclats de rire. Chacun me félicitait sur mon joli goût de chant : on m'assurait que ce menuet ferait parler de moi et que je méritais d'être chanté partout. Je n'ai pas besoin de peindre mon angoisse, ni d'avouer que je la méritais bien » (1).

(1) *Confessions*.

Cette déconvenue n'empêcha pas Rousseau de continuer de donner quelques leçons à Lausanne, puis à Neuchâtel, où il prétend qu'il apprit la musique en l'enseignant, ce qui peut être vrai jusqu'à un certain point, mais jusqu'à un certain point seulement. C'est dans le même temps qu'il commença à se créer quelques ressources en copiant de la musique, quoiqu'il ne fût pas, d'après lui-même, fort habile à cette besogne: « Il faut avouer, dit-il, que j'ai choisi dans la suite le métier du monde auquel j'étais le moins propre. Non que ma note ne fût pas belle et que je ne copiasse fort nettement; mais l'ennui d'un long travail me donne des distractions si grandes que je passe plus de temps à gratter qu'à noter, et que si je n'apporte la plus grande attention à collationner et corriger mes parties, elles font toujours manquer l'exécution ». Il est certain que ce travail de copiste devait être rebutant pour une si haute intelligence, toujours en quête de spéculations et de réflexions. Mais il faut croire, d'autre part, et malgré qu'il en pensât, que Rousseau n'était que médiocrement organisé pour la musique, sans quoi ce travail, précisément, eût été le plus propre à le familiariser au bout d'un certain temps avec la lecture musicale et à lui en faire comprendre tous les secrets.

C'est justement la difficulté qu'il éprouvait à cette lecture qui lui suggéra l'idée de la simplifier à l'aide d'un système nouveau de notation, plus ingénieux que pratique, et qui donna naissance au premier écrit consacré par lui à la musique: *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique*, lu par lui à l'Académie des sciences, le 22 août 1742. « Cette quantité de lignes, disait-il, de clefs, de transpositions, de dièses, de bémols, de bécarres, de mesures simples et composées, de rondes, de blanches, de noires, de croches, de doubles, de triples-croches, de pauses, de demi-pauses, de soupirs, de demi-soupirs, de quarts de soupirs, etc., donne une foule de signes et de combinaisons, d'où résultent deux inconvénients principaux, l'un d'occuper un trop grand volume, et l'autre de surcharger la mémoire des écoliers... ». Le système imaginé par Rousseau était basé sur la substitution des chiffres aux notes de la gamme, et c'est celui qu'une certaine école vocale emploie encore aujourd'hui, après lui avoir fait subir diverses modifications; il ne simplifie guère qu'en apparence, et d'ailleurs, seulement applicable au chant, il serait

d'un usage impossible pour les instruments. La démonstration de cette impossibilité a été suffisamment faite, et en tout cas elle ne saurait trouver place dans cette courte notice. L'Académie des sciences, saisie de la communication de Rousseau, se borna à faire remarquer que son système n'était qu'une sorte de perfectionnement de la méthode précédemment imaginée (1677) par un moine franciscain, le P. Souhaity, qui l'avait uniquement appliquée au plainchant, et que Rousseau ignorait d'ailleurs complètement. Rameau, qui s'y connaissait, fut moins accommodant et, avec sa vigueur ordinaire, mit en lumière les vices de la théorie de Rousseau. Celui-ci ne publia pas son *Projet*, qui ne parut que beaucoup plus tard, dans la réunion de ses œuvres complètes; mais, en l'amplifiant, en le développant et en l'accompagnant d'un exposé de ses principes, il en fit l'objet de sa *Dissertation sur la musique moderne* (Paris, Quillau, 1743), écrit qui reste un peu sec et un peu froid en dépit du maître style de l'auteur.

Peu fortuné de ce côté, Rousseau voulut de nouveau tâter de la composition, dans des conditions qu'il estimait meilleures que celles du premier essai tenté par lui à Lausanne. Il entreprit d'écrire les paroles et la musique d'un opéra-ballet en un prologue et trois actes ou « entrées », *les Muses galantes*. C'est au cours de ce travail qu'il partit pour Venise, où il se voyait chargé des fonctions de secrétaire particulier de l'ambassadeur de France, et c'est pendant son séjour en cette ville qu'il se prit d'une ardente passion pour la musique italienne, passion qui devait, plus tard, l'exciter à soutenir les polémiques les plus vives et les plus acharnées. De retour en France, il se reprit à ses *Muses galantes*, en tête desquelles on trouve un *avertissement* dont je détache ces lignes: — « Cet ouvrage est si médiocre en son genre (c'est du poème qu'il parle), et le genre en est si mauvais, que, pour comprendre comment il m'a pu plaire, il faut sentir toute la force de l'habitude et des préjugés..... Cependant, quoique la musique de cette pièce ne vaille guère mieux que la poésie, on ne laisse pas d'y trouver de temps en temps des morceaux pleins de chaleur et de vie. L'ouvrage a été exécuté plusieurs fois avec assez de succès, savoir: en 1745, devant M. le duc de Richelieu, qui le destinait pour la cour; en 1747, sur le théâtre de l'Opéra; et, en 1761, devant M. le prince de Conti. Ce fut même sur

l'exécution de quelques morceaux que j'en avais fait répéter chez M. de la Popelinière, que M. Rameau, qui les entendit, conçut contre moi cette violente haine dont il n'a cessé de donner des marques jusqu'à sa mort ».

Quelques écrivains, Fétis entre autres, dans sa *Biographie universelle des musiciens*, ont inféré de ces paroles que les *Muses galantes* avaient été « représentées sans succès à l'Opéra ». Or, le fait est inexact, et les *Muses galantes* ne furent point jouées à ce théâtre, ce que Rousseau ne dit pas d'ailleurs, car il se sert du mot « exécuté ». La vérité, sans doute, est qu'on en fit une répétition, et que l'ouvrage fut jugé insuffisant. Nous n'en pouvons apprécier aujourd'hui la valeur au point de vue de la musique, puisqu'il ne reste rien de celle-ci. Ce qu'on sait seulement, c'est que Rousseau, incapable d'orchestrer sa partition, dut, pour ce travail, avoir recours à Philidor, encore fort jeune alors, mais qui était destiné à devenir l'un de nos plus grands maîtres, et que celui-ci n'eut pas le temps ou la volonté d'achever complètement cette besogne, que Rousseau dut terminer tant bien que mal. De là, on le comprend, une inégalité flagrante dans la valeur respective de certains morceaux, ce qui fit dire à Rameau, assistant à l'audition des *Muses galantes* chez M. de la Popelinière, qu'il était impossible que toutes les parties de cet ouvrage fussent de la même main, parce qu'il y en avait d'excellentes à côté d'autres où se dévoilait l'ignorance la plus complète. Voilà ce que Rousseau, en laissant volontiers croire à un sentiment de jalousie qui s'expliquerait difficilement de la part de l'auteur de *Castor et Pollux* et des *Indes galantes*, appelle « la haine » de Rameau contre lui. C'est qu'il était malaisé, en vérité, de faire prendre le change à celui-là ! (1).

(1) Philidor, dont il est ici question et dont le nom est si injustement oublié aujourd'hui, est l'un des plus grands maîtres dont l'école française puisse se glorifier. Élève de Campra (le seul des successeurs de Lully qui ait fait montre de savoir au point de vue technique et d'originalité au point de vue de l'invention musicale), il profita largement des conseils et des leçons de ce grand artiste, et devint lui-même un créateur d'un ordre supérieur. Émule de Duni, de Monsigny et de Grétry, il prit, comme eux, une part prépondérante à la formation de notre opéra-comique français; mais s'il n'était pas moins bien doué qu'eux à l'égard de l'inspiration et du style, il leur était bien supérieur en ce qui concerne la technique de son art et la pureté de son écriture musicale. Il donna

Nous en arrivons à la part considérable et toute spéciale que Rousseau prit à la rédaction de l'*Encyclopédie*. Diderot et d'Alembert le prièrent de se charger de toute la partie musicale de ce recueil, mais — s'il dit vrai dans la préface de son *Dictionnaire de musique* — sans lui donner le temps nécessaire pour mener à bien un travail de cette nature, et si important. « Le manuscrit entier de l'*Encyclopédie*, dit-il, devait être complet avant qu'il en fût imprimé une seule ligne; on ne me donna que trois mois pour remplir ma tâche, et trois ans pouvaient me suffire à peine pour lire, extraire, comparer et compiler les auteurs dont j'avais besoin; mais le zèle de l'amitié m'aveugla sur l'impossibilité du succès. Fidèle à ma parole aux dépens de ma réputation, je fis vite et mal, ne pouvant bien faire en si peu de temps. Au bout de trois mois mon manuscrit entier fut écrit, mis au net et livré ». Il est certain que dans de telles conditions, avec l'insuffisance de son instruction musicale, et en dépit de son étonnante faculté d'assimilation, Rousseau ne pouvait faire de bonne besogne. Toutefois, c'est en s'appuyant sur son travail de l'*Encyclopédie*, en le reprenant en sous-œuvre, que, quinze ans plus tard, il fit et publia son *Dictionnaire de musique* (Genève, 1767, in-4°), livre défectueux assurément, inégal, incomplet, mais qui a été critiqué outre mesure, et qui contient, en somme, d'excellentes parties. Dans une lettre qu'il adressait à Lalande au mois de mars 1768, Rousseau note certains articles de son *Dictionnaire* comme spécialement dignes d'attention et n'appartenant qu'à lui seul, et il cite les mots ACCENT, CONSONNANCE, DISSONANCE, FUGUE, GOÛT, HARMONIE, INTERVALLE, LICENCE, MODE, MODULATION, OPÉRA, PRÉPARATION, RÉCITATIF, SON, TEMPÉRAMENT, TRIO, UNITÉ DE MÉLODIE, VOIX, et surtout l'article ENHARMONIQUE, dans lequel « ce genre, jusqu'à présent très mal entendu, est mieux expliqué que dans aucun livre ». Mon attention et mes louanges ne porteraient pas précisément sur

à la Comédie-Italienne et à l'ancien Opéra-Comique de la Foire une foule de productions charmantes qui attestent l'excellence de ses études et la richesse de son inspiration: le *Maréchal-ferrant*, *Blaise le savetier*, le *Bûcheron*, le *Sorcier*, *Tom Jones*, etc. De plus, il a donné à l'Opéra une œuvre qui est presque un chef-d'œuvre: *Ernelinde*, composition mâle, puissante et pleine d'ampleur, dans laquelle on pressent la réforme que Gluck allait effectuer, quelques années après, dans le système et dans la forme de l'opéra français.

les mots choisis par Rousseau. Il n'en est pas moins vrai, je le répète, que si certaines parties de son livre sont insuffisantes et défectueuses, d'autres sont dignes d'estime et d'intérêt, et que quelques-unes sont excellentes. On ne doit pas oublier, d'ailleurs, qu'à part l'ouvrage de Brossard, publié en 1703, et qui n'était guère plus qu'un vocabulaire (1), le *Dictionnaire de musique* de Rousseau est le premier ouvrage de ce genre qui ait été publié en langue française, et que ce seul mérite a son importance, puisque l'auteur n'avait aucun modèle à se proposer. On doit même ajouter qu'après cent vingt-huit ans nous en sommes encore réduits à ce Dictionnaire, car tous ceux qui ont été livrés depuis au public, à commencer par celui de Castil-Blaze, son détracteur acharné, ne vivent que par lui et par les grossiers emprunts qu'ils lui ont faits. Il est même singulier de voir Castil-Blaze dénigrer son devancier avec cette fureur, alors qu'il lui emprunte *textuellement* plus de *trois-cents* articles! Pour moi, je partage, au sujet du *Dictionnaire de musique* de Rousseau, l'opinion de Fétis, qui l'apprécie en ces termes : — « Nonobstant la réalité des imperfections du livre de Rousseau, il ne faut pas oublier que la rareté des livres spéciaux et des autres matériaux en France, à l'époque où il fut écrit, rendait un semblable travail fort difficile, qu'il fut terminé dans une solitude où l'auteur était dépourvu de tout secours (2), et qu'enfin une partie des erreurs de Rousseau sont celles de son temps. Dans toute la partie esthétique, il montre d'ailleurs un rare instinct de l'art et des vues fort élevées » (3).

Mais voici que nous touchons à la grande manifestation musicale de Rousseau, c'est-à-dire à la composition et à la représentation, à l'Opéra, de son intermède fameux, *le Devin du village*.

(1) *Dictionnaire de musique*, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et françois, les plus usitez dans la musique, par M. Sébastien de Brossard. Paris, Christophe Ballard, 1703, in-folio.

(2) On sait que Rousseau s'était retiré alors à Mothiers-Travers.

(3) Fétis mentionne deux traductions du *Dictionnaire de musique* de Rousseau : l'une, en hollandais, faite par E. van Heyligert et publiée à Amsterdam en 1769 ; l'autre, en anglais, publiée à Londres en 1771, et qui serait l'œuvre de W. Woring, bien que celui-ci n'y ait pas mis son nom. J'ignore s'il en existe d'autres.

II.

Le 1^{er} août 1752 était venue débiter à notre Opéra une petite troupe de chanteurs bouffes italiens, engagés pour exécuter à ce théâtre quelques-uns des plus jolis *intermezzis* dus aux compositeurs de leur pays. Au mois de janvier précédent on avait repris, sur la même scène, un ancien opéra de Destouches, *Omphale*, dont la première apparition remontait à 1701. Grimm, cet allemand familiarisé avec la langue française, mais qui passait son temps chez nous à dénigrer la France et la plupart de ses artistes, quels qu'ils fussent, profita de la présence à Paris des chanteurs italiens pour publier un écrit intitulé *Lettre sur Omphale*, dans lequel il avilissait cet ouvrage et portait aux nues la musique italienne et particulièrement les *intermezzis* que Manelli, la Tonelli et leurs compagnons jouaient alors à l'Opéra. Ce fut le commencement d'une polémique ardente qui ne prit fin qu'après le départ des Italiens et qui se traduisit par la publication d'un déluge de brochures, parfois piquantes et spirituelles, à l'aide desquelles les partisans de l'une ou de l'autre musique, italienne ou française, défendaient passionnément leurs idées en combattant avec acharnement celles de leurs contradicteurs. C'est ce qu'on appela plaisamment la *Guerre des Bouffons*. Rousseau ne se fit pas prier pour entrer dans la danse, et Grimm ayant, à une brochure anonyme publiée en réponse à la sienne (*Remarques au sujet de la Lettre de M. Grimm sur Omphale*), répliqué par un second pamphlet: *Lettre à M. l'abbé Raynal sur les Remarques au sujet de la Lettre d'Omphale*, il publia lui-même une *Lettre à M. Grimm au sujet des remarques ajoutées à sa Lettre sur Omphale*. Il va sans dire que celle-ci était tout à la gloire de la musique italienne; un seul trait suffira à le constater. Parlant du genre bouffe en musique, Rousseau dit: — « Je n'examine point si le genre bouffe existe réellement dans la musique française. Ce que je sais très bien, c'est qu'il doit nécessairement être autre que le genre bouffe de la musique italienne: *une oie grasse ne vole point comme une hirondelle* ». Pour le reste, la brochure était une critique amère de la musique de Rameau, alors au comble de la gloire. Rousseau ne pouvait pardonner à Rameau l'opinion que celui-ci avait exprimée au sujet des *Muses galantes*. Mais comme Rameau était puissant,

Rousseau, qui se préparait à faire répéter à l'Opéra *le Devin du village* et qui craignait sans doute les effets possibles de son animosité, n'osa pas signer sa brochure, et la publia sous le couvert de l'anonyme. Il se souvenait évidemment du proverbe: Prudence est mère de sûreté. Je constate le fait sans le commenter davantage (1).

Les bouffons italiens occupaient depuis sept mois la scène de l'Opéra, ils y avaient joué *la Serva padrona* et *il Maestro di musica*, de Pergolèse, *la Finta cameriera*, de Latilla, *la Donna superba*, de Rinaldo di Capua, *la Scaltra governatrice*, de Cocchi, lorsque, le 1^{er} mars 1753, ce théâtre donnait la première représentation du *Devin du village*, intermède dont Rousseau avait écrit les paroles et la musique, et dont les deux rôles principaux, ceux de Colin et de Colette, étaient tenus par l'adorable Marie Fel et par Jélyotte, les deux favoris du public. Le succès fut éclatant, et tel que Rousseau n'eût peut-être jamais osé l'espérer. C'est beaucoup dire pourtant que d'affirmer qu'il avait écrit la musique du *Devin du village*. Il en avait évidemment fourni le premier jet, mais, toute question d'inspiration réservée, il n'était certainement pas devenu capable de construire, dans tous ses détails et toutes ses parties, une partition d'opéra, même d'un opéra en un acte, comme celui-ci. Il avoua lui-même, en publiant sa partition, que les récitatifs en furent refaits par le compositeur Francœur, alors directeur de l'Opéra avec Rebel, et par le chanteur Jélyotte, les siens ayant paru d'un genre nouveau (et sans doute insuffisants); mais ce qu'il n'avoue pas, c'est que Francœur refit aussi la musique des divertissements, c'est qu'il écrivit

(1) Cette polémique sur la musique italienne et la musique française ne fit pas naître moins d'une soixantaine de brochures ou écrits de tout genre, sérieux ou plaisants. Parmi leurs auteurs (beaucoup sont anonymes) on trouve les noms de Cazotte, Suard, l'abbé Arnaud, Jourdan, le baron d'Holbach, Rameau, l'abbé de Voisenon, Fréron, l'abbé Desfontaines, F. L. C. Marin, Coste d'Arnobat, Blainville, l'abbé J. Aubert, Dandré-Bardon, de Rochemont, Langier, de Bonneval, Pidansat de Mairobert, l'abbé de Caveirac, Travenol, P. de Morand, Bâton, de La Morlière, Caux de Cappeval, le père Castel, Robineau, et jusqu'à Frédéric II. roi de Prusse! Le théâtre lui-même s'empara de la question, et la Comédie-Italienne représenta sur ce sujet plusieurs pièces satiriques dues à Boissy, à Chevrier et à Portelance. On trouvera la liste complète de tous ces écrits, au mot *Rousseau*, dans le second volume de mon supplément à la *Biographie universelle des musiciens* de Fétis.

un air de bravoure pour M^{lle} Fel (il n'y a pas à se tromper sur la provenance de celui-ci si on le compare aux autres morceaux, on y sent la main d'un musicien expérimenté), c'est qu'enfin toute l'instrumentation dut être faite ou refaite soit encore par Francœur, soit par Philidor.

Néanmoins, ceci ne veut pas dire, comme l'ont affirmé plusieurs écrivains de son temps et du nôtre, que rien, dans la musique du *Devin du village*, n'appartienne à Rousseau, et qu'il aurait tout simplement volé sa partition à quelque compositeur obscur. De nos jours, un historien musical un peu trop fantaisiste, Castil-Blaze, a voulu lui enlever tout l'honneur de cet ouvrage, et, rééditant une calomnie qui avait eu cours jadis, a prétendu reporter tout cet honneur à un musicien nommé Grenet. Castil-Blaze avait voué une haine profonde à Rousseau, peut-être en raison du pillage auquel il s'était livré à son égard en lui enlevant, sans scrupule et sans façon, la moitié de son *Dictionnaire de musique*, pour la placer dans le sien. Il s'est appuyé, pour justifier ses assertions, sur ce fait que déjà du vivant de Rousseau, et peu après sa mort, on lui avait contesté la musique du *Devin*. Particulièrement il avait paru au mois d'octobre 1780, dans le *Journal encyclopédique*, un article d'une forme étrange, dans lequel l'écrivain croyait pouvoir affirmer (d'après une lettre reçue par lui en 1750, brûlée aussitôt et rappelée de mémoire après trente ans!) que le véritable auteur de la musique du *Devin du village* était un musicien de Lyon nommé soit Grenet, soit Garnier. Le peu de certitude en ce qui concerne le nom pouvait déjà sembler singulier; mais l'article était perfide, et son auteur avait mis à profit les récentes leçons de Basile. C'est sur cette piste que Castil-Blaze se lança soixante ans plus tard, et c'est à l'aide de cet article qu'il s'efforça d'enlever à Rousseau la paternité de son œuvre.

Mais si l'on s'est servi de l'article du *Journal encyclopédique*, personne ne paraît avoir eu connaissance de la réponse qui y fut faite sous la forme d'une brochure de trente pages, aujourd'hui rarissime, et qui le réfute victorieusement. J'ai eu la chance, il y a quelques années, de découvrir cette brochure, dont voici le titre: *Éclaircissemens donnés à l'auteur du Journal encyclopédique sur la musique du Devin du village*, par le sieur de Marignan, comédien (Paris, V^{re} Duchesne, 1781, in-8°), et comme le sujet en vaut la

peine, j'en vais extraire un fragment dont j'espère qu'on me pardonnera l'étendue en faveur de l'intérêt qu'il présente :

« J'étais à Lyon en 1749; j'y revins en 1751, et j'y restai jusqu'en 1758. Comme j'aime la musique, et que je chantais alors, je connaissais tous les musiciens qui pouvaient avoir quelque réputation. J'y ai connu ce *Grenet*, et j'y ai connu un *Granier* et non un *Garnier*, mais ce Granier était à Grenoble et à Chambéry en 1750, où il avait épousé la nièce de Madame Legrand, épouse de Legrand, comédien-français (1), et pour lors directrice d'une troupe de comédiens. Ce Granier ne vint à Lyon qu'en 1751. C'était un excellent violoncelle, qui n'avait alors que quelques faibles notions de la composition, qu'il apprit ensuite de l'abbé Roussier. Ce Granier n'a de sa vie composé d'autre musique vocale que quelques vaudevilles. Il ne commença même de composer de petits airs de danse qu'en 1757, et ce fut pour les ballets ingénieux de M. Noverre; encore ces airs lui étaient-ils, pour ainsi dire, dictés et calqués par cet admirable artiste, qui lui en indiquait l'esprit et le caractère. Lorsqu'on donna pour la première fois, en 1754, le *Devin du village* à Lyon, ce Granier jouait de la basse dans l'orchestre. Si la musique eût été de lui, il aurait pu s'en faire honneur; il n'y aurait pas manqué.

« Ce Granier vint à Paris en 1760; il entra musicien dans l'orchestre de la Comédie-Italienne; il y a composé quelques airs de ballets, il resta quelques années à ce théâtre, après lesquelles il retourna à Lyon, où il est mort il y a environ quatre ans. Il laissa une veuve, qui est morte depuis, et un fils qui par parenthèse est boiteux, et que j'ai vu l'année dernière premier violon de la comédie de Marseille. En voilà, je crois, suffisamment, Monsieur, pour vous prouver que la lettre que vous avez reçue de Lyon ne pouvait pas être d'un homme qui n'y était point; et que ce même homme, qui ne savait pas la composition en 1751, n'avait pas pu composer la musique du *Devin du village* en 1750. Et pour vous ôter toute idée que cette musique et cette lettre pourraient être, non du *Granier* que j'ai connu, mais d'un *Garnier* ou d'un *Grenier*, j'ai l'honneur de vous répéter, et cent personnes à Lyon vous le diront comme moi, que depuis 1749 jusqu'en 1758, il n'y a point eu dans cette ville de musicien d'un nom ressemblant à celui de ce Granier dont je viens de vous faire l'histoire non pas à *peu près*, mais très exactement.

« J'ai connu Grenet tout aussi particulièrement que Granier; je l'ai moins fréquenté, puisqu'il est mort vingt ans avant. Il était maître de musique du Concert de Lyon. C'était un homme très vif, plein du génie de son art, auteur

(1) C'est-à-dire appartenant à la Comédie-Française.

de plusieurs motets et d'un opéra qui a pour titre *le Triomphe de l'harmonie*. Il était effectivement grand harmoniste, de plus homme d'esprit, et par conséquent incapable d'écrire une lettre aussi plate que celle que vous avez reçue, et encore moins d'y avoir mis une suscription aussi bête. Il est en effet mort vers l'année 1752. Il fut remplacé dans le Concert par un musicien nommé Mathieu Billouard, et celui-ci le fut par M. Mangot, beau-frère du célèbre Rameau. Je n'entre dans tous ces détails que pour mettre les éclaircissements que je vous donne dans un plus grand jour (1).

« Si la musique du *Devin du village* pouvait avoir été faite par un des deux musiciens que vous voulez indiquer, il n'y a pas de doute que ce serait Grenet qui en aurait la gloire; ayant fait *le Triomphe de l'harmonie*, le préjugé serait en sa faveur. Mais la musique du *Triomphe de l'harmonie* ne ressemble en rien à celle du *Devin*. Il n'y a pas le moindre trait, il n'y a pas le plus petit air de famille. Il est aisé de les comparer. Je les ai entendus l'un et l'autre; il est vrai que je ne m'y connais pas; mais je doute que les meilleurs connaisseurs puissent y trouver le plus léger indice qui décèle l'identité de génie. Si Grenet avait fait la musique du *Devin du village*, quelqu'un l'aurait eue dans Lyon. Comme maître de musique du Concert, il était trop bien répandu pour que toute la ville pût l'ignorer. On ne pourra jamais s'imaginer que l'auteur d'un si charmant intermède ait envoyé sa musique à Paris sans en avoir fait exécuter plusieurs morceaux devant ses amis, ou devant quelques amateurs, dont le nombre est si grand à Lyon, et, qui plus est, sans l'avoir entendue lui-même. On ne se persuadera jamais qu'il ait pu cacher pour toujours une aussi heureuse production à sa femme et à son fils, lequel pouvait avoir alors vingt-deux à vingt-trois ans. Enfin, Monsieur, cette musique n'a point été jetée dans un moule. Grenet, ou tout autre musicien, quelque génie qu'ils pussent avoir, ne l'ont point écrite couramment sans y faire des fantes et des ratures; ils l'auraient copiée pour la mettre au net afin de l'envoyer; ils en auraient gardé les minutes; que sont-elles devenues? La veuve Grenet et son fils n'ont certainement rien trouvé qui pût leur faire soupçonner que le défunt eût jamais travaillé sur le sujet du *Devin du village*. Ils ont entendu cette musique, et comme tout le monde ils l'ont admirée, mais sans songer à la réclamer, sans la reconnaître.

« Grenet n'a donc pas, plus que Granier, fait la musique du *Devin du vil-*

(1) *Le Triomphe de l'harmonie*, dont il est ici question, était un opéra-ballet en trois actes et un prologue, que Grenet avait écrit sur un livret de Le France de Pompignan. Cet ouvrage fut représenté avec quelque succès à l'Opéra, le 9 mai 1737. Il était chanté par Tribou, Chassé, Jélyotte, Dum, et M^{lles} Fel, Petitpas, Pélissier et Eremans.

lage, ni la lettre que vous dites avoir reçue; mais il ne me suffit pas, à moi, pour vous en convaincre, Monsieur, de vous dire que j'ai connu particulièrement ces deux musiciens, ainsi que leurs veuves et leurs enfans. Je ne veux point être cru sur ma parole. Dans une discussion si délicate que celle-ci, on ne doit rien avancer sans preuves. Je pourrais donc vous citer cinquante témoins respectables qui les ont connus comme moi, qui ont vu souvent donner, dans la nouveauté, *le Devin du village* à Lyon, sans que jamais ils aient oui dire que Grenet ou Granier pouvaient en être les auteurs; mais vous voudrez bien vous contenter que je vous en nomme six, qui, j'espère, ne le trouveront pas mauvais. Ils sont connus généralement: il y en a quatre qui font encore les plaisirs du public par leurs grands talens; ce sont M. Prévile, M^{me} Prévile et M. Brizard, de la Comédie-Française, M. Noverre, maître des ballets de l'Opéra, M^{me} Noverre, son épouse, qui tous cinq étaient à Lyon comme moi en 1751, et M^{me} Lobreau, qui en 1748 était pensionnaire dans la comédie de Lyon sous la direction de M. Prévile, et qui en a été directrice ensuite, depuis 1752 jusqu'en 1780. Ils ont tous connu Grenet, Granier et leurs familles; vous pouvez les interroger, ils pourront me démentir si j'en impose. Voilà, je crois, Monsieur, la netteté, l'évidence et la clarté avec lesquelles on doit prouver ».

On voit si les raisons et les arguments groupés ici en faveur de Rousseau sont concluants. D'ailleurs il n'y a pas de doute, je l'ai dit, que le premier jet, c'est-à-dire la partie vocale et mélodique, du *Devin du village* ne fût bien de Rousseau, et l'on peut convenir facilement que les petits airs qui composent cette partitionnette sont vraiment pleins de grâce, d'un joli sentiment et empreints d'une sorte de tendresse pénétrante. Il est certain que l'apparition de cette espèce de petit pastel musical, qui contrastait si fort avec le style un peu grandiloquent en honneur sur la scène de notre Opéra, détendit quelque peu les nerfs des spectateurs, et que la note nouvelle apportée par l'auteur justifiait son succès — car le succès fut très considérable. Il avait été aussi grand à la cour, où l'ouvrage avait paru d'abord, le 18 octobre 1752, avant d'être donné à l'Opéra, et Rousseau a pris plaisir à le constater lui-même avec l'espèce de fierté naïve qu'il apportait parfois en parlant de lui. Voici ce qu'il dit de l'accueil que reçut de la cour sa pastorale: — « Elle fut très mal jouée quant aux acteurs, mais bien chantée et bien exécutée quant à la musique. Dès la première scène, qui véritablement est d'une naïveté touchante, j'entendis s'élever dans les loges un murmure de surprise

et d'applaudissements jusqu'alors inouï dans ce genre de pièces. La fermentation croissante alla bientôt au point d'être sensible dans toute l'assemblée. A la scène des deux petits bonnes gens, cet effet fut à son comble. J'entendais autour de moi un chuchotement de femmes qui s'entredisaient à demi-voix : *Cela est charmant, cela est ravissant. Il n'y a pas un son là qui ne parte du cœur.* J'ai vu des pièces exciter de plus vifs transports, mais jamais une ivresse aussi pleine, aussi douce, aussi touchante, régner dans tout un spectacle, et surtout à la cour un jour de première représentation ».

Toutefois, Rousseau fut si mortifié de voir qu'on lui contestait la paternité de la musique du *Devin du village* qu'il finit, pour fermer la bouche à ses détracteurs, par déclarer qu'il en écrirait une nouvelle. Il tint parole en partie, et composa en effet une ouverture et six airs nouveaux, avec lesquels *le Devin du village* fut repris à l'Opéra l'année même qui suivit sa mort, le 20 avril 1779. Et ce fut tant pis, car ceux-ci, paraît-il, ne valaient pas les premiers. « Hélas ! dit Adolphe Adam dans ses *Souvenirs d'un musicien*, il avait mis vingt-six ans à les composer, et ils donnèrent presque raison à ceux qui prétendaient qu'il n'était pas l'auteur des premiers. M. Leborne, bibliothécaire de l'Opéra, a eu la complaisance de me communiquer la partition de cette seconde édition du *Devin*. Son examen m'a confirmé dans l'opinion que l'instrumentation de la première édition du *Devin*, telle pauvre et telle mesquine qu'elle soit, ne peut être de Rousseau. De 1752 à 1778, la musique avait fait de grands progrès. Monsigny, Grétry et surtout Gluck, dont Rousseau était grand admirateur, avaient fait faire de grands pas à l'instrumentation : dans la nouvelle version de Rousseau, il n'y a jamais que deux violons jouant quelquefois à l'unisson et l'alto marchant toujours avec la basse. Il est donc bien improbable que la première version ait été plus richement instrumentée que la seconde, exécutée vingt-six ans plus tard ». Au reste, le public ne se trompa pas sur la valeur et les médiocres qualités de cette seconde version : après deux seules représentations, celle-ci fut abandonnée sans retour, et l'on s'empressa de revenir à la première, qui se maintint encore pendant près d'un demi-siècle à l'Opéra, où le chiffre total de ses représentations s'élève à près de quatre-cents (1).

(1) En 1803 avait lieu, pour le début de Nourrit père à l'Opéra, l'une

III.

Le Devin du village avait vu le jour au plus fort de la guerre des bouffons, qui avait partagé tout le Paris artiste et dilettante en deux camps ennemis. Les chanteurs italiens ayant quitté l'Opéra au cours de l'année 1753, Rousseau écrivit sous ce titre : *Lettre d'un symphoniste de l'Académie royale de musique à ses camarades de l'orchestre*, un petit pamphlet facétieux, critique vive et mordante de l'orchestre de l'Opéra, qui ne semble pas avoir été publié alors, et qui sans doute courut seulement dans le public sous forme manuscrite. Il n'en fut pas de même de la fameuse *Lettre sur la musique française* (1753, in-8), qui était un plaidoyer vraiment éloquent et souvent justifié en faveur de la musique italienne, mais où l'auteur, dans l'excès de sa critique de l'art français et de notre Opéra, avait le tort de méconnaître et de nier les incontestables beautés contenues dans les œuvres de Lulli et de Rameau. Cet écrit, dont la forme est d'une splendeur que Rousseau n'a jamais ailleurs surpassée, renferme certaines propositions bizarres, qui appellent aujourd'hui le sourire ; témoin surtout sa conclusion : — « Je crois

des nombreuses reprises du *Devin du village* ; Nourrit se montrait dans le rôle de Colin, et c'est l'admirable M^{me} Branchu qui jouait celui de Colette. De nouveaux récitatifs avaient été écrits et l'instrumentation avait été refaite entièrement à cette occasion par Lefebvre, bibliothécaire de l'Opéra, si bien que la partitionnette du *Devin* devenait ainsi comme une sorte de couteau à Janot musical. L'ouvrage, sous cette nouvelle forme, resta au répertoire jusqu'en 1826, époque de l'arrivée de Rossini à Paris ; c'est alors qu'il en disparut, à la suite d'une manifestation bizarre qui causa comme un semblant de scandale. L'auteur du *Barbier de Séville* et de la *Cenerentola* se trouvait un soir à l'Opéra, assistant à un spectacle dans lequel était compris *le Devin du village*, joué par Adolphe Nourrit (fils), Dérivis et M^{me} Damoreau. La pièce finissait, lorsqu'un mauvais plaisant, sans doute pour indiquer son âge et qu'il se faisait temps de la remiser, s'avisa de lancer sur la scène une abominable perruque poudrée, qui vint s'abîmer aux pieds de la jeune cantatrice. Depuis lors, jamais plus il ne fut question du *Devin du village* à l'Opéra. Mais le 2 septembre 1864, la pastorale de Rousseau reparaisait de nouveau devant le public, cette fois sur la scène du Vaudeville, où elle fut jouée pendant quelques soirs par M^{lle} Laporte, MM. Troy et Leroi. Pour cette circonstance elle avait encore été l'objet d'une nouvelle orchestration, dont le soin avait été confié au compositeur Justin Cadaux, auteur de quelques gentils opéras-comiques (*Colette, les Deux Gentils-hommes*, etc.), mort il y a une vingtaine d'années.

avoir fait voir qu'il n'y a ni mesure ni mélodie dans la musique française, parce que la langue n'en est pas susceptible; que le chant français n'est qu'un aboiement continu, insupportable à toute oreille non prévenue; que l'harmonie en est brute, sans expression, et sentant uniquement son remplissage d'écolier; que les airs français ne sont point des airs; que le récitatif français n'est point du récitatif. *D'où je conclus que les Français n'ont point de musique et n'en peuvent avoir, ou que, si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux* ». Et Rousseau écrivait cela alors que Rameau était dans tout l'éclat de sa gloire, qu'il avait donné *Castor et Pollux*, *Dardanus* et *les Indes galantes*, alors que Monsigny, Philidor et Grétry s'apprétaient à nous donner, pendant un quart de siècle, tant de délicieux petits chefs-d'œuvre!

La *Lettre sur la musique française* fit d'ailleurs un bruit du diable, et son apparition soudaine, que rien ne faisait prévoir, fut un véritable événement qui causa dans tous les milieux artistiques une émotion indescriptible et comme une sorte de scandale. La querelle entre les partisans de la musique italienne et ceux de la musique française, qui avait paru s'apaiser et qu'on croyait tout au moins assoupie, se ranima aussitôt et reprit avec une nouvelle fureur. Ce fut alors un réveil général, un rappel de toutes les rancunes et de toutes les colères, et le signal d'un nouveau déluge de brochures, d'un débordement d'écrits de toutes sortes, dans la plupart desquels Rousseau était pris à partie avec une violence extrême, malmené de la belle façon et accablé des critiques les plus virulentes. Le fameux pamphlétaire Fréron, l'audacieux ennemi de Voltaire, ouvrit le feu en faisant paraître, dans ses *Lettres sur quelques écrits de ce temps*, deux articles cinglants qu'il ne tarda pas à reproduire en forme de brochure et sous le titre de *Lettres sur la musique française en réponse à celle de Jean-Jacques Rousseau*; Cazotte, le futur auteur du *Diable amoureux*, lança de son côté un libelle intitulé *Observations sur la Lettre de J.-J. Rousseau au sujet de la musique française*; un musicien obscur nommé Yzo se signala par une *Lettre sur celle de M. J.-J. Rousseau, citoyen de Genève, sur la musique*; un artiste de l'orchestre de l'Opéra, Travenol, auteur, avec Durey de Noinville, d'une Histoire de ce théâtre, publia une facétie qu'il appela *Arrêt du conseil d'État d'Apollon rendu en faveur de l'or-*

chestre de l'Opéra contre le nommé J.-J. Rousseau, copiste de musique; de la part de l'abbé Laugier ce fut une Apologie de la musique française contre M. Rousseau..... Je ne saurais tout citer, tellement le mouvement fut intense et la poussée vigoureuse, et je dois borner là mon énumération. Mais il semblait que tout le clan artistique fût en ébullition, qu'une fièvre générale se fût emparée de tous les esprits, que quiconque pouvait tenir une plume devait participer à la lutte, que les combattants enfin ne sauraient jamais être trop nombreux, si bien que ceux-ci se multipliaient et que chaque jour qui s'écoulait voyait éclore un nouveau pamphlet dont les apostrophes, les quolibets, les sarcasmes et les injures allaient s'abattre sur la tête de l'imprudent qui avait rouvert avec tant d'inconséquence une dispute que chacun croyait éteinte.

Rousseau a constaté lui-même l'effet produit par sa *Lettre*. « La *Lettre sur la musique française*, dit-il, souleva contre moi toute la nation, qui se crut offensée dans sa musique. La description de l'incroyable effet de cette brochure serait digne de Tacite. C'était le temps de la grande querelle du Parlement et du clergé. Le Parlement venait d'être exilé; la fermentation était au comble: tout menaçait d'un prochain soulèvement. La brochure parut; à l'instant toutes les autres querelles furent oubliées; on ne songea qu'au péril de la musique française, et il n'y eut plus de soulèvement que contre moi. Il fut tel que la nation n'en est jamais bien revenue. A la cour on ne balançait qu'entre la Bastille et l'exil, et la lettre de cachet allait être expédiée, si M. le Voyer n'en eût fait sentir le ridicule ».

Ici, je crois que Rousseau exagère un peu, et que la Bastille et l'exil étaient un fruit de son imagination surexcitée; il était, on le sait, toujours porté à se croire persécuté. Mais pour le reste, nous avons vu ce qu'il en était. Et tout ne se borna pas à la guerre de plume que j'ai signalée. L'Opéra, qui avait été visé si directement par Rousseau et fortement bousculé par lui, — et cela au moment même où il venait de lui procurer un si grand succès par la représentation de son *Devin du village*, — l'Opéra, placé sous la protection royale et qui était un personnage redoutable, se mit de la partie et voulut se venger des attaques de celui qui, après l'accueil qu'il en avait reçu, s'était ainsi déclaré son ennemi. Les chanteurs et les musiciens de ce théâtre, cruellement malmenés par l'écrivain

dans sa fameuse *Lettre*, s'avisèrent tout d'abord, un beau soir, de brûler Rousseau en effigie dans la grande cour du monument; ce fut, paraît-il, un spectacle animé et curieux, et la cérémonie fut entourée d'une mise en scène et organisée avec une sorte de solennité tout à fait comiques. D'autre part, les directeurs eux-mêmes s'en mêlèrent, et, pour punir Rousseau de la trop grande liberté de son langage, ne trouvèrent rien de mieux que de lui supprimer ses entrées à l'Opéra, lesquelles ne lui furent rendues que vingt ans plus tard, sur les instances de Gluck, dont alors il s'était fait le champion. Par tout ceci, on voit donc que si Rousseau avait voulu faire du bruit à l'aide de son pamphlet, il y avait réussi, et peut-être au-delà de ses désirs: il avait ameuté contre lui la cour et la ville, provoqué une véritable levée de boucliers, récolté des inimitiés sans nombre et excité toutes les fureurs. Il n'en reste pas moins, pourtant, que si la publication de sa *Lettre sur la musique française* avait été une insigne maladresse, cet écrit, considéré en lui-même et abstraction faite du sujet qu'il traite, demeure, au point de vue de la beauté du langage et de la splendeur de la forme, un incomparable chef-d'œuvre (1).

Mais continuons.

Au nombre des écrits de Rousseau relatifs à la musique, il faut encore citer sa *Lettre à M. l'abbé Raynal*, au sujet d'un prétendu troisième mode musical imaginé par un nommé Blainville, son *Essai sur l'origine des langues*, et enfin sa réponse à une brochure de Rameau. La *Lettre à l'abbé Raynal* n'offre rien d'intéressant. L'*Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, renferme au contraire des vues ingénieuses et des remarques excellentes, à côté de choses fort médiocres. Ce passage, entre autres, me paraît d'une finesse exquise: « C'est un des grands avantages du musicien, de pouvoir peindre les choses qu'on ne saurait entendre, tandis qu'il est impossible au peintre de représenter celles

(1) La *Lettre sur la musique française* parut au mois de novembre 1753. Dès l'année suivante, le célèbre écrivain musical allemand Marpurg en donnait une analyse dans ses *Essais historiques et critiques pour servir au progrès de la musique* (tome I, pages 57-68). Plus récemment, un autre écrivain allemand, J. Schlett, a donné une traduction complète de cet écrit (Sulzbach, Seidel, 1892, in-8°).

qu'on ne saurait voir, et le plus grand prodige d'un art qui n'agit que par le mouvement est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos ». Par contre, voici qui touche à l'absurde; « *Naturellement, il n'y a point d'autre harmonie que l'unisson.* M. Rameau prétend que les dessus d'une certaine simplicité suggèrent naturellement leurs basses, et qu'un homme ayant l'oreille juste et non exercée entonnera naturellement cette basse. C'est là un préjugé de musicien, démenti par toute expérience. Non seulement celui qui n'aura jamais entendu ni basse, ni harmonie, ne trouvera de lui-même ni cette harmonie, ni cette basse; *mais même elles lui déplairont si on les lui fait entendre, et il aimera beaucoup mieux le simple unisson* ».

La dispute de Rousseau avec Rameau n'offre plus aujourd'hui qu'un médiocre intérêt. Rameau avait publié une brochure sur les erreurs théoriques commises par Rousseau dans ses articles de l'*Encyclopédie*; celui-ci répliqua par une autre brochure, ainsi intitulée: *Examen de deux principes avancés par M. Rameau dans sa brochure intitulée: Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie.* Dans ce nouvel écrit, Rousseau prouvait suffisamment qu'il ne comprenait rien à l'admirable génie de Rameau et qu'il ne savait pas lui rendre justice. C'est tout ce qu'on en peut dire.

Mais la musique ne cessait de l'occuper et de le préoccuper. Quelques années après il imaginait d'écrire un petit poème scénique intitulé *Pygmalion*, dans lequel la musique, qui n'avait qu'un rôle d'accompagnement et d'interprétation, devait cependant acquérir une véritable importance symphonique. Il me paraît de toute évidence qu'il avait conçu littérairement ce petit ouvrage dans le dessein d'en composer lui-même la musique, et, de fait, il en écrivit deux morceaux. Cependant, ayant fait connaissance, au cours d'un voyage à Lyon, d'un industriel de cette ville nommé Horace Coignet, qui s'occupait beaucoup de musique et de composition, et ayant assisté à la représentation d'un opéra-comique de celui-ci, il lui proposa de faire la musique de son *Pygmalion*. Coignet accepta, et *Pygmalion* fut ainsi représenté, d'abord à Lyon, puis à la Comédie-Française, le 30 octobre 1775. C'est à propos de sa représentation à Lyon et des détails que divers journaux en avaient donnés, que Coignet adressa au *Mercure de France* la lettre que voici, utile à reproduire en ce qu'elle fait connaître les idées qui avaient guidé Rousseau en cette

circonstance et établit d'une façon précise la faible part qu'il avait prise à la musique de *Pygmalion* :

« A Lyon, le 26 Novembre 1770.

« Permettez-moi, Monsieur, de relever une petite erreur qui s'est glissée dans votre *Mercur* de ce mois, page 124, dans l'extrait que vous y donnez des feuilles 3 et 4 de l'*Observateur français à Londres*. Vous dites, d'après lui sans doute, pour prouver la possibilité de faire de bonne musique sur des paroles françaises, qu'un voyageur anglais a vu à Lyon une représentation du spectacle de *Pygmalion*, drame de M. J.-J. Rousseau, qui, dites-vous, en a fait la musique, et les paroles, également sublimes; il serait bien flatteur pour moi, qui suis l'auteur de la musique, de pouvoir imaginer qu'elle approche de la sublimité des paroles; je n'en ai jamais attribué le succès qu'au genre neuf et distingué de ce spectacle, à la supériorité avec laquelle ce grand homme a traité ce sujet, et à celle des talents des deux acteurs de société qui ont bien voulu se charger de le représenter; mais ce n'est point un opéra: il l'a intitulé *scène lyrique*. Les paroles ne se chantent point, et la musique ne sert qu'à remplir les intervalles des repos nécessaires à la déclamation (1). M. Rousseau voulait donner, par ce spectacle, une idée de la mélopée des Grecs, de leur ancienne déclamation théâtrale; il désirait que la musique fût expressive, qu'elle peignît la situation, et, pour ainsi dire, le genre d'affection que ressentait l'acteur. J'ai fait mon possible pour remplir ses vues; il parut content de mes efforts; son suffrage m'a valu ceux du public. Je dois cependant à l'exacte vérité d'annoncer que dans les vingt-six ritournelles qui composent la musique de ce drame, il y en a deux que M. Rousseau a faites lui-même. Je n'aurais pas besoin de les indiquer à quiconque verra ou entendra cet ouvrage; mais, comme tout le monde ne sera pas à portée d'en juger, par la difficulté de représenter ce spectacle, je déclare que l'andante de l'ouverture et que le premier morceau de l'interlocution qui caractérise le travail de *Pygmalion* appartiennent à M. Rousseau (2). Je suis

(1) La dénomination de « scène lyrique » impliquerait aujourd'hui l'idée de cantate, ou scène chantée, ce qui, on le voit, ne saurait convenir à *Pygmalion*. En fait, Rousseau eut là la première idée de ce qu'on appellerait proprement de nos jours un mélodrame, la musique, purement symphonique, accompagnant le texte parlé ou lui servant d'intermède. C'est, dans de moindres proportions, l'application du principe mis en œuvre par Mendelssohn dans *le Songe d'une nuit d'été*, par Meyerbeer dans *Struensee*, et par bien d'autres. On voit que Rousseau, avec son âme ardente et son grand sens poétique, était singulièrement en avance sur son temps.

(2) Coignet a fait cette indication d'une façon précise sur sa partition, dont

trop flatté que le reste de la musique que j'ai faite puisse aller auprès des ouvrages de ce grand homme. Il faudrait lire celui-ci tout entier, pour en connaître les beautés; il n'y a personne qui ne convienne qu'il n'est pas une des moindres productions de cette plume célèbre. Je n'entreprendrai pas de vous en faire un extrait; il serait à désirer que M. Rousseau se déterminât à le donner au public, qui le désire; vous seriez à même alors de parler de ce drame, et de lui rendre la justice qui lui est due. Vous me devez celle d'insérer la présente dans le plus prochain *Mercur*. J'attends ce procédé de votre honnêteté et de votre complaisance.

COIGNET, *Négociant à Lyon*.

J'ai dit que *Pygmalion* avait été joué à la Comédie Française, du vivant de Rousseau, le 30 octobre 1775; c'était Larive, l'un des plus grands artistes de ce théâtre, qui jouait le rôle de Pygmalion. Il faut croire qu'on ne fut que médiocrement satisfait de la musique de Coignet, car peu d'années après, c'est-à-dire vers 1780 (Rousseau était mort depuis peu), l'ouvrage fut repris, mais avec une nouvelle musique écrite par Baudron, chef d'orchestre du théâtre, artiste fort distingué, à qui Beaumarchais confia le soin de composer les airs du *Mariage de Figaro*. Baudron, par respect sans doute pour la mémoire de Rousseau, avait cru devoir conserver seulement, de l'ancienne musique, l'un des deux fragments qui lui appartenaient, et qu'il fit entrer dans sa partition (1).

IV.

Rousseau avait soixante-deux ans lorsque Gluck, voulant opérer en France la révolution que depuis longtemps il rêvait d'effectuer dans

il a été publié deux éditions: 1° *Pygmalion*, de M. Rousseau, monologue mis en musique par Coignet. Se vend à Lyon, chez Castan, libraire, et à Paris, chez M. Dauvin, receveur des diligences, et aux adresses ordinaires de musique (in-4°); 2° *Pygmalion*, de M. Rousseau, monologue mis en musique par Coignet. A Paris, chez M. Lobry (in-folio oblong).

(1) *Pygmalion* fut remis plusieurs fois en musique. D'abord, par Chrétien Kalkbrenner, qui le fit exécuter en 1799 à la Société philotechnique; puis par Pierre Gaveaux; puis encore par Plantade, en 1822, pour le Cercle des Arts, entreprise qui n'eut qu'une existence éphémère, et où le rôle de Pygmalion était joué par le tragédien Lafond, l'émule de Talma, dont on voulut faire son rival. En Allemagne aussi, deux compositeurs s'emparèrent du *Pygmalion* de Rousseau: François Aspelmeier, qui le fit représenter sur le théâtre impérial de Vienne en 1772, et Georges Benda, qui produisit le sien à Leipzig en 1780.

la musique dramatique, vint en 1774 faire représenter à Paris ses premiers ouvrages français; c'est alors qu'on vit renaître la guerre de libelles, de pamphlets et de brochures qu'avait signalé, en 1752, la présence à l'Opéra des bouffons italiens. Cette fois encore, Rousseau ne put se tenir d'y prendre part. Il écrivit une *Lettre à M. le docteur Burney*, qu'il accompagnait de *Fragments d'observations sur l'Alceste italien de M. le chevalier Gluck* (1), et un autre opuscule intitulé *Extrait d'une réponse du petit faiseur à son prétenom sur un morceau de l'Orphée de Gluck*. La *Lettre au docteur Burney* n'est qu'une apologie du système de notation musicale imaginé par Rousseau plus de trente ans auparavant et qui, on le voit, lui tenait fort à cœur. Il y fait même part à son correspondant d'un nouveau mode non plus cette fois de noter, mais de transcrire et de tracer la musique. Jugeant incommode l'obligation où se trouve le musicien de sauter, en lisant, de la fin d'une ligne au commencement d'une autre, il propose d'écrire la musique *en sillons*, c'est-à-dire qu'après avoir lu la première ligne de gauche à droite, selon la coutume, on lira la seconde de droite à gauche, puis la troisième de gauche à droite, et ainsi de suite; ce n'est pas tout, et toujours pour ne pas égarer l'œil, comme on finira la première page par en bas, on commencera la suivante aussi par en bas, et en lisant cette fois de bas en haut, toujours en continuant le même système. Ceci est de la folie pure, et d'autant plus que, pour obéir à ce système excentrique, il faudrait, pour les lignes commençant à droite, écrire la musique à rebours, la fin ordinaire de chaque mesure en devenant le commencement, tandis que pour les autres on continuerait de suivre la coutume adoptée. On voit d'ici le beau gâchis que cela ferait, et quelle complication nouvelle l'emploi d'un tel procédé apporterait, sous prétexte de simplicité, dans la pratique de l'exécution musicale. Quant aux *Fragments d'observations sur l'Alceste* et à la *Réponse du petit faiseur*, on trouve dans ces deux écrits des remarques judicieuses et intéressantes (2).

(1) Le docteur (en musique) Burney était un artiste fort instruit, auteur d'un ouvrage très important: *A general History of music*, qui fit sensation lors de son apparition, et auquel il doit une juste renommée.

(2) Ni l'un ni l'autre n'ont été publiés séparément. La *Lettre* et les *Observations* qui la suivent ont paru dans les Œuvres complètes de Rousseau. Elles

Ce sont là les dernières manifestations de son activité musicale, qui ne s'était pour ainsi dire jamais ralentie depuis ses premières tentatives, ses premiers travaux dans cet ordre d'idées. C'est seulement après sa mort, en 1781, que fut publié, par les soins de quelques-uns de ses amis, le recueil, plus curieux et volumineux que véritablement intéressant, intitulé *les Consolations des misères de ma vie*. Quarante-vingt quinze morceaux de chant, parmi lesquels on n'en saurait citer dix dont la valeur soit appréciable ! C'est là au premier chef, il faut bien le dire, de la musique d'amateur, et de bien faible amateur. Des basses fausses, des modulations brutales ou intempestives, boîtes ou tronquées, des cadences mauvaises, des successions de quintes plus ou moins cachées, des fausses relations, etc., voilà pour ce qui concerne le côté technique, et ce qu'on peut appeler l'orthographe harmonique. Pour ce qui est du chant proprement dit, il faut constater que Rousseau ne savait même pas gouverner sa mélodie lorsqu'il était obligé de lui donner quelques développements, en lier et en accorder ensemble les diverses périodes, de sorte qu'en ce cas elle de-

sont précédées, dans l'édition de Genève, de l'*avertissement* que voici : « Les deux pièces qui suivent ne sont que des fragments d'un ouvrage que M. Rousseau n'acheva point. Il donna son manuscrit, presque indéchiffrable, à M. Prévost, de l'Académie royale des sciences et belles-lettres de Berlin, qui a bien voulu nous le remettre. Il y a joint la copie qu'il en fit lui-même sous les yeux de M. Rousseau, qui la corrigea de sa main, et distribua ces fragments dans l'ordre où nous les donnons. M. Prévost, connu du public par une excellente traduction de l'*Oreste* d'Euripide, a suppléé, dans les *Observations sur l'Alceste*, quelques passages dont le sens était resté suspendu, et qui ne semblaient point se lier avec le reste du discours. Nous avons fait écrire ces passages en italiques : sans cette précaution, il aurait été difficile de les distinguer du texte de M. Rousseau ». Pour ce qui est de la *Réponse du petit faiseur*, elle parut pour la première fois dans le recueil si intéressant de tous les écrits relatifs à la guerre des gluckistes et des piccinnistes, publié sous ce titre par l'abbé Leblond : *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck* (Paris, Bailly, 1781, in-8°). En tête, l'éditeur plaçait ces quelques lignes : « Nous ne doutons pas qu'on ne voie avec plaisir le morceau suivant, écrit par le célèbre J.-J. Rousseau, et qui n'a jamais été imprimé. Nous dirons seulement, pour l'intelligence du titre, que par allusion au reproche qu'on lui avait fait de n'être pas l'auteur du *Devin du village*, il désigne par le nom de *petit-faiseur* l'auteur prétendu de sa musique, dont il se suppose le *prête-nom* ». Il est inutile d'ajouter que ce petit écrit a été compris par la suite dans toutes les éditions des Œuvres complètes.

vient gauche et lâche, perd son unité et n'a plus d'équilibre. Les morceaux des *Consolations* sont écrits tantôt avec accompagnement de quatuor, tantôt avec clavecin seulement, tantôt encore avec une simple basse, d'ailleurs pauvre et misérable, et que l'auteur eût été certainement bien embarrassé de chiffrer je ne dirai pas avec élégance, mais seulement avec correction. Ils ont été reproduits exactement d'après les manuscrits de Rousseau et selon les volontés exprimées par lui, ainsi que nous l'apprend l'*avertissement des éditeurs* placé en tête du volume: « On s'est conformé scrupuleusement à ce qu'on a trouvé dans le manuscrit par respect pour les intentions de l'auteur, qu'il a consignées dans une note en ces termes: *Dans toute ma musique je prie instamment qu'on ne mette aucun remplissage partout où je n'en ai pas mis* » (1).

Ce qu'il faut remarquer, c'est le caractère général qui distingue ces petits airs, dont je vais citer les seuls qui me paraissent dignes de quelque attention; ce caractère se traduit par la tendresse, la grâce, la mélancolie, une naïveté qui peut passer parfois pour excessive, et presque jamais par la gâité. Sous ce dernier rapport, pourtant, il faut faire une exception pour le petit branle qui porte le numéro 55 (*J'avais mis mes pantoufflettes*) et pour le *Branle sans fin* (*Aimes, vous avez quinze ans*), qui fut si longtemps populaire; l'un et l'autre sont d'une allure leste, alerte et légère qui contraste avec le reste. Deux des romances contenues dans les *Consolations* sont demeurées justement célèbres: *Que le jour me dure!* et *Je l'ai planté, je l'ai vu naître*. La première, *Que le jour me dure!* présente cette particularité qu'elle est écrite sur trois notes seulement; s'est-elle offerte ainsi, tout naturellement, à l'inspiration du compositeur, ou est-ce là un petit tour de force auquel il s'est astreint de sa propre volonté? La seconde supposition est la plus vraisemblable; mais, dans ce cas, on peut dire qu'il a réussi à souhait, et que la gêne qu'il s'est im-

(1) Il paraît que certain critique s'est extasié récemment sur ces paroles, en faisant remarquer que Gluck, ni Berlioz, ni Wagner, n'ont jamais plus fièrement parlé. Il y a quelque candeur à accoler, en tant que musicien, le nom de Rousseau à ceux de Gluck, de Berlioz et de Wagner, et ce qui serait justement fierté de la part de ceux-ci ne peut être considéré que comme outrecuidance de la part de celui-là.

posée n'a point porté tort à sa mélodie, qui est tout à fait aimable (1). Quant à la seconde: *Je l'ai planté, je l'ai vu naître*, c'est un petit chef-d'œuvre de grâce et de sentiment, une de ces trouvailles heureuses comme les artistes les mieux doués n'en rencontrent pas toujours. Et le fait est d'autant plus intéressant à enregistrer que ce morceau minuscule ne comporte que huit mesures (2). A côté de ces deux bleuilles charmantes, on peut citer encore la romance qui porte le numéro 8: *Alexis depuis deux ans adorait Glycère*, celle inscrite sous le numéro 30: *Au fond d'une heureuse vallée*, qui est d'un joli sentiment, et le gentil duetto: *Tendre fruit des pleurs de l'Aurore*. Pour ce qui est de tout le reste, j'en fais bon marché. Mais je ne saurais me dispenser de mentionner d'une façon particulière la romance du Saule d'*Othello*, parce qu'il y a là un petit point d'histoire musicale assez curieux, quoique d'importance secondaire.

Sur quelle musique se chantait, au temps de Shakespeare, la romance du Saule de son *Othello*? Il serait probablement difficile, en dépit de toutes les recherches, de le savoir aujourd'hui. Cette romance est devenue célèbre, il y a quatre-vingts ans, lors de l'apparition de l'*Otello* de Rossini, dont elle formait, surtout par le fait de la situation, l'un des épisodes les plus émouvants; elle fut rendue plus célèbre encore par l'interprétation admirable qu'en donnèrent plus tard la Malibran et la Pasta. On pourrait croire que la musique de Rossini était la première écrite sur ce sujet; or, elle n'était ni

(1) Je ne connais guère qu'un autre exemple de ce genre, qui est dû à Boieldieu. Celui-ci avait écrit, pour le fameux chanteur Martin, au troisième acte de *Ma Tante Aurore*, une romance à trois notes, qui avait excité l'enthousiasme du public. Malheureusement, ce troisième acte lui-même avait été, dans son ensemble, si mal accueilli à la première représentation, que les auteurs crurent devoir le supprimer entièrement à la seconde. Mais l'effet de la romance avait été tel pourtant, que chaque soir, après la pièce, les spectateurs la demandaient avec tant d'insistance, que Martin ne manquait jamais de venir la chanter.

(2) Cette romance est restée tellement fameuse, que Dumersan a cru devoir l'insérer sous ce titre: *le Rosier*, dans son recueil de *Chants et chansons populaires de la France*, et que depuis lors on l'a fait entrer dans presque toutes les anthologies musicales. On pourrait lui donner pour pendant une autre romance célèbre: *Il pleut, il pleut, bergère*, qui semble inspirée du même sentiment et qui en reproduit la grâce touchante et l'exquise naïveté. Cette dernière, dont on sait que les paroles ont été écrites par Fabre d'Eglantine, est l'œuvre d'un musicien obscur nommé Simon, qui a été ainsi inspiré une fois en sa vie.

la première, ni même la seconde, et ne venait qu'en troisième. En effet, Grétry, avant lui, avait mis cette romance en musique, et Grétry lui-même avait été devancé sous ce rapport par Rousseau. Lorsque Ducis fit représenter à la Comédie-Française, en 1792, son adaptation de l'*Othello* de Shakespeare, il n'eut garde d'oublier la romance du Saule. A côté de Talma, qui jouait Othello, le rôle d'Hédelmone (Desdémone) était tenu par une actrice charmante, qui mourut à la fleur de l'âge et dans des circonstances tragiques, M^{lle} Desgarcins, laquelle était douée d'une voix pure et mélodieuse. Ducis n'hésita donc pas à lui confier l'exécution de la romance, dont, sur sa demande, Grétry avait bien voulu écrire la musique. Aucun des historiens de Grétry, jusqu'ici, n'a eu connaissance de ce fait, que Ducis révèle pourtant dans l'*avertissement* placé en tête de sa tragédie. Quant à Rousseau, sa musique est incontestablement antérieure à celle de Grétry, puisqu'en 1792 il était mort depuis quatorze ans. Si l'on se rapporte, d'ailleurs, à l'auteur d'un livre assez singulier, Arsenne Thiébaud de Berneaud, dans son *Voyage à Ermenonville* (Paris, Decourchant, s. d. [1826], in-12), ce serait là la dernière composition de Rousseau. Voici ce qu'il dit en effet, au cours de sa description d'Ermenonville et de l'ermitage du grand homme: « On se rappelle toujours avec un nouveau plaisir cette romance, dont la musique délicieuse (!) peut être regardée comme le chant du cygne, puisqu'elle fut la dernière que composa l'auteur du *Devin du village*; il lui a imprimé le caractère antique des ballades, et cette teinte vaporeuse qui s'allie si bien avec l'expression mélancolique du sujet » (1).

(1) La romance du Saule est comprise dans le recueil des *Consolations*, dont voici le titre exact: *Les Consolations des misères de ma vie* ou *Recueil d'airs, romances et duos*, par J.-J. Rousseau (A Paris, chez De Roullede de la Chevrière, rue du Roule, et Esprit, libraire, au Palais-Royal, 1781, in-folio). C'est l'un des meilleurs amis de Rousseau, le philosophe Deleyre, son ancien collaborateur à l'*Encyclopédie*, qui avait traduit pour lui la romance de Shakespeare. L'auteur du *Voyage à Ermenonville* en reproduit la musique dans son livre, et, chose plus intéressante, il met en regard de celle-ci la musique de la romance de Grétry, que je ne sache pas qu'on puisse trouver nulle part ailleurs. — Ce qui serait curieux assurément, et digne d'exciter l'intérêt, ce serait de réunir et de publier à la fois le texte musical des quatre romances du Saule: celles de Rousseau, de Grétry, de Rossini et de Verdi.

Pour en finir avec les compositions de Rousseau, il me faut encore parler d'un opéra qu'il laissa inachevé, et dont, si je m'en rapporte de nouveau à l'écrivain que je viens de citer, il s'occupait à Ermenonville dans les dernières semaines de sa vie, bien qu'il y eût déjà travaillé précédemment. « Le jour, dit celui-ci, il s'occupait à donner une suite à l'*Émile* ou bien à refaire son opéra de *Daphnis*. » *Daphnis et Chloé*, tel était le titre exact de cet ouvrage, que ses amis publièrent après sa mort, comme ils le firent pour les *Consolations*. C'est-à-dire qu'ils publièrent, sous forme de partition, tout ce qu'ils en trouvèrent dans ses papiers.

C'est cette partition même qui nous fournira les seuls renseignements qu'on puisse trouver sur ce sujet. Elle porte ce titre: « Fragments de *Daphnis et Chloé*, composés du premier acte, de l'esquisse du prologue et de différents morceaux préparés pour le second acte et le divertissement. Paroles de M.***, musique de J.-J. Rousseau (A Paris, chez Esprit, libraire, au Palais-Royal, 1779, in-folio) ». De qui étaient les paroles de cet ouvrage? Il serait sans doute malaisé de répondre à cette question. Comme *le Devin du village*, c'était là encore une pastorale, mais plus étendue et plus importante, puisqu'elle comportait deux actes et un prologue. La partition comprend: 1° un *Avis des éditeurs*; 2° ce qu'on a recueilli du poème, c'est-à-dire le texte du prologue et du premier acte, et un simple canevas du second; 3° enfin la musique, qui ne réunit pas moins de 167 pages de gravure. Je ne crois pas inutile de reproduire tout ce commencement de l'*Avis des éditeurs*:

« Nous avons d'abord imaginé d'engager l'auteur des paroles de ce fragment à finir son poème, et de charger ensuite un compositeur de le mettre en musique, en laissant subsister toute celle de M. Rousseau. Mais outre qu'il nous eût été peut-être difficile de trouver ce compositeur, l'auteur des paroles nous a observé que, n'ayant entrepris cet ouvrage qu'à la très vive sollicitation de M. Rousseau, dont il avait été l'ami, et uniquement dans la vue de lui plaire et de lui prouver son attachement et son respect, il n'avait plus de motif pour s'occuper d'un genre de travail qui lui est étranger, et qu'il regarde d'ailleurs comme très difficile, d'après la manière dont il envisage son sujet. Cette réponse nous a forcé de renoncer à notre premier projet; cependant nous avons cru que le public aimerait mieux jouir de cet ouvrage, même imparfait, que d'en être privé en totalité.

« Il paraît que M. Rousseau, dominé par son goût pour la musique, éprouvait dans certains moments le besoin de composer, et ne donnait pas à l'auteur des paroles le temps de travailler sa matière; du moins, c'est ce que nous avons cru devoir conclure du manuscrit de ce dernier, qui diffère beaucoup des paroles employées dans la partition. Comme il n'est pas possible de rien changer aux paroles de cette partition, nous avons pensé qu'il était de notre délicatesse, et même de notre justice, de faire imprimer ce manuscrit, dans lequel on remarquera des changements, des retranchements et des additions considérables, qui rendent l'ensemble du prologue et du premier acte plus fini, et qui, à quelques négligences près que l'auteur eût pu facilement corriger, feront mieux connaître son ouvrage. Nous ajoutons à la fin du premier acte l'esquisse des événements du second, et de ce qui aurait fait la matière du divertissement. Nous devons prévenir que les paroles du duo, tel qu'il est dans la partition, sont de M. Rousseau, ainsi que celles de la romance chantée par Philéas dans le divertissement... ».

Il est de toute évidence que Rousseau avait ébauché cet ouvrage en vue de l'Opéra et qu'il le destinait à ce théâtre. Ce qui le prouverait, s'il en était besoin, c'est qu'en tête d'un des morceaux de danse du divertissement: « Menuet contourné pour Philécion », il avait mis cette note entre parenthèses: « Il faut absolument M^{lle} Guimard », et l'on sait que M^{lle} Guimard était alors la danseuse la plus célèbre de l'Opéra. Je doute d'ailleurs que *Daphnis et Chloé*, à supposer qu'il eût été joué, eût obtenu le succès du *Devin du village*, et cela pour beaucoup de raisons. D'abord, il n'y a aucun progrès de l'un à l'autre, et le style est absolument semblable; or, ce style, à peine suffisant pour un acte, fût devenu singulièrement fatigant et monotone, se prolongeant pendant deux actes et un prologue. En second lieu, la veine mélodique a moins de fraîcheur et d'abondance ici que dans *le Devin*, et par ce fait encore, l'impression produite sur l'auditeur eût été beaucoup moins favorable. Enfin, des progrès considérables s'étaient opérés, depuis l'apparition triomphante du *Devin du village*, dans ce genre de musique légère, l'opéra-comique s'était formé et avait pris corps entre les mains de musiciens tels que Duni, Philidor, Monsigny et Grétry, et la petite musette de Rousseau eût paru bien maigre, bien pâle et bien malingre, comparée à la muse enrubannée et charmante de ces artistes exquis. De tout ceci je conclus que Rousseau aurait couru à un échec certain, peut-être scandaleux, s'il lui avait été donné de faire représenter *Daphnis et*

Chloé, et qu'il vaut beaucoup mieux pour lui que cet ouvrage n'eût pu être offert au public.

V.

Rousseau a eu toute sa vie la passion de la musique, le désir de se faire passer pour musicien et l'envie de le devenir; mais il n'a pas eu le temps, ou le courage, ou l'énergie nécessaire pour apprendre les principes d'un art dont la technique toute spéciale exige de ceux qui s'y livrent une étude sévère et longue. Dans le but et avec l'espoir de rendre cette étude plus rapide et moins laborieuse, il a tenté de réformer l'écriture de cet art, sans se rendre compte que cette réforme, eût-elle été possible, n'en pouvait d'ailleurs changer les conditions fondamentales. D'autre part, il a eu la prétention de devenir compositeur sans vouloir apprendre la langue de la composition musicale, de telle sorte qu'il a écrit de la musique sans savoir coordonner ses idées, sans savoir en tirer les développements qu'elles pouvaient comporter, sans savoir enfin les accompagner et par conséquent leur donner le mouvement, la chaleur et la vie qu'un simple canevas mélodique ne peut acquérir par lui seul et sans le vêtement harmonique qui le colore, le transfigure et le complète. Enfin il a cru à tort qu'il pourrait, avec la seule aide d'une étude toute superficielle, faire connaître les règles et fixer les préceptes d'un art dont on ne peut se rendre maître que par une pratique constante, une longue expérience et le secours du raisonnement appliqué à la sensibilité.

On voit ce qui manquait à Rousseau pour être réellement musicien, surtout pour être compositeur; car on n'est pas compositeur pour trouver quelques mélodies agréables, pas plus qu'on n'est écrivain pour trouver les phrases dont on a besoin pour exprimer sa pensée d'une façon quelconque.

Et pourtant Rousseau a joui de son vivant, même en matière musicale, d'une influence qu'on ne saurait lui contester, et cette influence n'était pas sans raison d'être. Presque ignorant des éléments même du solfège, il n'était pas dénué d'inspiration, et, à peine capable de transcrire correctement ses idées, il trouvait parfois des chants aimables, tout empreints de grâce, de tendresse et de fraîcheur. Vivant

en un temps où les traités théoriques de l'art étaient fort rares et un peu rébarbatifs, il a su se pénétrer assez de ce qu'ils contenaient pour transmettre au public les notions qu'il y puisait, et si son étonnant esprit critique ne pouvait pas s'exercer dans une matière où la faculté d'analyse est indispensable mais qui pour cela ne lui était pas assez familière, si par conséquent il n'a pu éviter de tomber dans de fâcheuses erreurs, du moins peut-on presque dire, avec Fétis, que ces erreurs, propagées par lui, étaient plutôt celles de son temps que les siennes propres. Enfin, le sentiment de la beauté et de la vérité artistique était en lui si intense, si affiné, si remarquable, que malgré les vices et les lacunes de son éducation musicale il a écrit sur la musique des pages d'une éloquence superbe, dans lesquelles le rôle philosophique et esthétique de cet art est envisagé, caractérisé avec une largeur de vues, une sûreté de coup d'œil et un enthousiasme poétique qui provoquent l'émotion et qui sont faits pour surprendre autant que pour charmer. En tout état de cause, si l'on ne peut dire de Rousseau, comme il le croyait et le disait trop volontiers, qu'il était né pour la musique, on ne peut nier pourtant que l'homme qui a pu, dans les conditions défavorables où il s'était placé lui-même (et tout en tenant compte du secours qu'il dut demander à autrui), écrire la gentille musique du *Devin du village*, était, à certains égards, doué d'une façon toute particulière. Le succès même de cet aimable ouvrage suffirait à le prouver, et l'on sait si ce succès fut considérable pendant tout un demi-siècle. Pour s'en faire une idée, on n'a qu'à se rappeler cette boutade que Chamfort a inscrite dans ses *Caractères et anecdotes*: « On disait de J.-J. Rousseau: — C'est un hibou. — Oui, dit quelqu'un, mais c'est celui de Minerve; et quand je sors du *Devin du village*, j'ajouterais: déniché par les grâces ».

Je connais bien des musiciens qui ne feraient pas les dédaigneux devant un pareil compliment, — et j'en sais d'autres qui ne le méritent jamais.

ARTHUR POUGIN.

Deux romances de J.-J. Rousseau

Je l'ai planté, je l'ai vu naître.

Languido.

Je l'ai plan-té, je l'ai vu nat-tre, Ce beau ro -

nier, où les oi - seaux Vien-nent chan-ter sous ma fe -

né-tre, Per - chés sur ses jeu-nes ra - meaux.

Joyeux oiseaux, troupe amoureuse,	Pour les trésors du Nouveau-Monde
Ah! par pitié, ne chantez pas.	Il fuit l'amour, brave la mort.
L'amant qui me rendait heureuse	Hélas! pourquoi chercher sur l'onde
Est parti pour d'autres climats.	Le bonheur qu'il trouvait au port?

Vous, passagères hirondelles,
 Qui revenez chaque printemps,
 Oiseaux sensibles et fidèles,
 * Ramenez-le moi tous les ans.

* ra - me - nez - le moi tous les ans.

Que le jour me dure!

Que le jour me du - re, Pas - sé loin de toi!

Tou - te la na - tu - re N'est plus rien pour moi. Le plus vert bo-

ca - ge, Quand tu n'y viens pas, N'est qu'un lieu sau - va - ge,

Pour moi sans ap - pas.

Hélas! si je passe
Un jour sans te voir,
Je cherche ta trace
Dans mon désespoir.
Quand je l'ai perdue
Je reste à pleurer;
Mon âme éperdue
Est près d'expirer.

Le cœur me palpite
Quand j'entends ta voix;
Tout mon sang s'agite
Dès que je te vois;
Ouvres-tu la bouche?
Les cieux vont s'ouvrir;
Si ta main me touche
Je me sens frémir.

Una lettera inedita del Padre Giambattista Martini

Nel volume VI degli *Annali della fabbrica del duomo di Milano* (Milano, Brigola, 1883) a pagina 200, anno 1779, si legge: « Mercoledì, 1° settembre. Fattosi il pubblico esperimento per gli aspiranti al posto di maestro di cappella, sentiti i giudizi sui loro lavori, cioè del signor Giovanni Battista Caselli, maestro di cappella in S. Giovanni Laterano di Roma, del signor Gioachino Cocchi, maestro di cappella in S. Marco di Venezia, di tre maestri di Napoli, del molto reverendò fra Giovanni Martini di Bologna, di fra Gian Domenico Catenacci, e dei signori maestri di cappella Melchiorre Chiesa, Francesco Pugliani e Giovanni Zucchinetti, essendo prevalso nel numero dei voti favorevoli il signor Giuseppe Sarti di Faenza, fu il medesimo nominato maestro di cappella di questa Metropolitana ».

Sarebbe interessantissimo, specialmente nei raffronti, riprodurre tutti i giudizi dati sui concorrenti; ma io ora non intendo punto fare uno studio, che riserberò per altra volta, intorno al concorso; bensì pubblicare il giudizio del Padre Martini, come di quello che fra gli esaminatori era certamente il più insigne, e fu il più celebrato.

La lettera, colla quale egli analizza le composizioni dei concorrenti oltrechè per se stessa di grande valore storico, ha un'importanza eccezionale per le teorie che vi sono svolte intorno alla musica sacra ed allo stile che a questa si addice. Mi sembra quindi cosa oltremodo opportuna renderla di pubblica ragione tanto più ora che anche da noi si viene accentuando un salutare risveglio nello studio della musica severa, la quale finalmente scaccia dal tempio i profanatori che avevano per troppi anni osato sostituire alle sane tradizioni della nostra classica scuola financo le stesse *cabalette* di allegra memoria!

Ma prima di dare la lettera del Martini -piacemi anzitutto rettificare qualche inesattezza occorsa nel documento riportato quassù; poi fornire alcune notizie sommarie intorno al concorso, le quali spero contribuiranno ad una maggiore dilucidazione della lettera stessa.

Negli *Annali* è erroneamente chiamato Giovanni Battista Caselli il maestro di cappella in S. Giovanni Laterano di Roma: egli è invece Giovanni Battista Casali, come chiaramente si legge nella firma al suo *Giudizio*; ed è noto che il Casali fu maestro della Basilica Lateranese dal 1759 al 1792, anno della sua morte.

Così è chiamato Vellotti il celebre Padre Francesco Antonio Vellotti, che fu per 50 anni direttore della Cappella di S. Antonio di Padova, e la cui « fama — giustamente dice il Masutto nella sua opera: *Della musica sacra in Italia* — non fu italiana, ma europea ».

E da ultimo danno notizia erronea gli *Annali* anche quando dicono che fra gli esaminatori vi furono tre maestri di Napoli, mentre erano due: Pasquale Cafaro e Nicolò Sala.

Corrette così per la verità queste inesattezze, diciamo due parole del concorso.

Per la morte di Giovanni Andrea Fioroni, avvenuta non nel 1779, come scrive il Fétis, ma nel dicembre 1778, si rese vacante il posto di direttore della Cappella del Duomo di Milano; e con *cedola d'avviso* del 24 dicembre dello stesso anno fu bandito il concorso.

Dai vari fogli manoscritti esistenti nell'Archivio della Fabbrica del Duomo (Cappella Musicale) e raggruppati nel Fascicolo C², Cartella 10, N. 181, anno 1779, risulta che 11 maestri risposero all'invito di concorrere, e furono:

CARLO MONZA, Maestro di Cappella della R. Ducal Corte [Milano], *Il Vivace*.

AGOSTINO QUAGLIA, primo organista della Metropolitana [Milano], *Il Pronto*.

GABRIELE VIGNALI, Maestro di Cappella della Coll.^{ta} di S. Giovanni in Persiceto, *Lo Spiritoso*.

FRANCESCO BIANCHI, Maestro di Cap. Cremonese, *Il Grasiioso*.

GIOV. LORENZO MARIANI, Maestro di Cap. della Cattedrale di Savona, *Il Sodo*.

GIUSEPPE SARTI, di Faenza, *Il Ponderato*.

RAIMONDO MEI, Maestro della Cap. di Pavia, *Il Coraggioso*.

PIETRO ANNETTI, Maestro di Cap. della Cattedrale di Vigevano,
Lo Studioso.

GIUSEPPE JANNACCONI, di Roma.

GIUSEPPE BRUNETTI, di Napoli, dimorante a Siena.

GREGORIO BALLABENE, di Roma.

Gli ultimi 3 però non si presentarono all'esperimento, e per queste ragioni:

Jannacconi con lettera 3 aprile 1779 al sig. Carlo Corneo si scusa di non poter recarsi a Milano così: « Un sì lungo viaggio non comple ne a me, ne alle Sig.^{rie} Loro.... Se mi potrà riuscire manderò per il Corriere Jacometti alcune mie deboli fatighe.... Se le Sig.^{rie} Loro Ill.me e Rev.me mi permetteranno scrivere qui in Roma ò antifona ò salmo come piacerà, e come vorranno, giudice un terzo, io non ho difficoltà di scrivere sotto gli occhi di chiunque.... Quando ciò non si possa.... predico che costì non potrà più ritornare lo studio del vero e buon contrappunto, come una volta.... » (!).

Il Brunetti, dopo aver fatta istanza per essere ammesso, con lettera 12 aprile al D^r Giuseppe Fassi dice di « non poter venire a Milano causa l'esuberante spesa ».

E infine il Ballabene (molto raccomandato dal Card. Albani) si accontentò di mandare una lunga serie di titoli, che credette potessero giovargli anche non presentandosi egli personalmente all'esame. Fra essi vi è una « Messa a quarantotto voci [è lui stesso che scrive] distribuita in dodici Cori, la quale fu lungamente esaminata dal celebre Padre Martini, e dall'Accademia valorosa di Bologna, che ha voluto conservarne Copia fra le cose più rare; ponendo altresì il Ritratto dell'Autore fra gli Uomini illustri di quest'Arte. L'elogio fatto a questa Messa provata in Roma nella Chiesa de' SS. XII Apostoli in presenza dell'E^{mo} Sig. Card. Alfonso Albani, e d'infinito Popolo, che l'applaudì a piena voce, si vede stampato negli annessi Fogli pubblicati per gratitudine da uno de' più bravi Scolari del Ballabene. »

Eccettuati questi 3, si presentarono all'esame gli altri 8 a Milano nei giorni 10, 11 e 12 maggio 1779, come risulta dai seguenti verbali conservati nell'Archivio del Duomo:

1^o Verbale: « 1779. 10 maggio. Questa mattina alle ore 11 si sono convocati li SS.^{ri} Cavag.^{ri} delegati e tre de' Maestri di Capella chiamati unitamente al M.^{to} Rev.^{do} Padre Catenacci, [seguono

i nomi degli 8 concorrenti]. Alla presenza di tutti li sud.ⁱ e del Cancell.^o si sono poste in un bussolo le parole iniziali di cento antiffone in tanti bollettini con egual forma piegati, e si è fatta estrarre a sorte giusta l'ordinato del V.^{do} Cap.^{lo}, e secondo le cedole fattesi pubblicare, un'antiffona da un Innocente di circa tre anni fig.^o del Port.^o, e presentata questa dal d.^o Cancell.^o al Sig. Rettore, fu dato dal d.^o Padre Catenacci, e dalli d.^{ti} tre SS.^{ri} Maestri di Capella il tema tra essi concordato, perche ciascuno de Concorrenti vi facesse il componim.^{to}, sendosi data a Ciascuno una copia del tema med.^{mo} con tutte le parole dell'Antiffona.

Ciò eseguito, ciascun Concorrente si pose al risp.^{vo} tavolo munito del bisognevole per scrivere, provveduti a quest'effetto cento fogli interi di carta di Musica.... Fu permessa la Cartella per fare sbozzo del componimento, ma prima che partissero si è fatta levare dalla cartella med.^{ma} ogni nota, perche non potessero servirsene da far conoscere, e distinguere da Giudici ossia indicare a Med.^{mi} il risp.^{vo} componim.^{to}, con che resta tolto anche il sospetto di parzialità.... La prima operazione fu l'Antiffona *Converte Domine* ».

2^o Verbale: « 1779. 11 Maggio » [seguono le solite formalità, poi è detto]: « L'antiffona sortita si è: *Exalta Domine humiles tuos*. Dopo distribuito questo secondo Tema, si sono fatti chiamare quattro Copisti per fare le copie de pr^{mi} componim.ⁱ lo che si eseguisce nella Sala d.^{ta} Capitoletto, sempre coll'assistenza del Sig. Rettore, o d'un Deputato, o d'un Notaro di Fabbrica. »

3^o Verbale: « 1779. 12 Maggio. Questa mattina alle ore 11 [come sopra] si è estratto a sorte il salmo da comporsi, le di cui parole iniziali sono: *Deus noster refugium et virtus*. Si sono distribuite a Ciascuno due carte. Una conteneva tutte le parole dei pr^{mi} due versetti ed il *Gloria Patri* colla sua risposta tutto disteso. L'altra conteneva il tema concordato fra i Sud.ⁱ Padre Catenacci, e SS.^{ri} tre Maestri di Capella... »

Data così un'idea generale del modo onde fu fatto il concorso, ecco finalmente la lettera inedita del Padre Martini riprodotta nella sua integrità, quale la si trova nell'Archivio della Fabbrica del Duomo di Milano. Nel riportarla ho scrupolosamente conservato (come già per tutti gli altri documenti che ho citati) l'ortografia originale dell'Autografo, che è in fine munito del sigillo dello stesso Martini:

sigillo di cui volentieri avrei riprodotto il facsimile, se fosse stato meno confuso, e tale da prestarsi alla riproduzione tipografica.

Nel pubblicare questo novello documento del profondo sapere del Padre Martini mi preme dichiarare che ho inteso rendere così un omaggio al grande Musicista e un servizio alla buona causa di quell'arte che è tutto un vanto dell'Italia nostra, anche in ciò maestra alle genti.

LUIGI TORRI.

GIUDICIO

delle Composizioni degli otto Concorrenti all'impiego di Maestro della Capella della Chiesa Metropolitana di Milano.

§ 1. Per giudicar rettamente delle Composizioni de SS.^{ri} Concorrenti all'onorevole impiego di Maestro di Capella della insigne sunnominata Chiesa, troppo egli è necessario che sia il Giudice fornito di equità, e di giustizia, e quindi di una inflessibile indifferenza escludente ogni amor delle parti.

§ 2. Dee altresì aver chiara idea, e certa scienza dei Primi Principj universali dell'Arte del Contrappunto, e dei particolari delle varie Scuole, dacchè ogni Concorrente ha diritto di tenere, e seguitare la sentenza ed i Principj peculiari di qualunque Scuola, ove però questi non si oppongano ai Principj universali, che devono onninamente ritenersi da tutte le Scuole.

§ 3. Deve giudicare delle Composizioni a tenore delle Regole prescritteci, e pubblicate da' primi Maestri dell'Arte di Contrappunto, ed uniformarsi altresì agli esempj pratici de' più celebri Compositori, stantecche molti avvertimenti ricavansi dalla Pratica, che da Maestri non furono registrati.

§ 4. Avvertendo sopra tutto, che altre sono le Regole dell'Arte, ed altre quelle della Natura; e che queste, per se medesime inalterabili, devono sempre osservarsi, e a quelle preferirsi.

§ 5. È necessario ancora distinguere gl' Intervalli Maggiori dai Minori; quelli vogliono ascendere, e questi discendere.

§ 6. La proprietà delle Dissonanze richiede per le Leggi della Natura, e dell'Arte la *Preparazione*, la *Percussione*, e la *Risoluzione*.

§ 7. Deve inoltre essere pienamente informato de varj stili, in cui si suole comporre per Chiesa, stantecche lo stile a Capella, su 'l Canto fermo, i Motetti, gli Inni, i Cantici, le Sequenze, i Salmi, le Antifone, ognuna di queste cose ha il suo stile, e carattere particolare. Così lo stile Concertato, e il Pieno; lo stile a 8 Voci, che si distingue a 8 Voci unite, e a 8 Voci separate in due Cori; qual differenza passi tra le Composizioni con l'Organo, e senza; come pure le proprietà carateristiche, e distintive delle 4^o Parti cantanti, Soprano, Contralto, Tenore, e Basso, con la loro debita collocazione; e distribuzione.

§ 8. Particolarmente deve esser informato del comporre Fugato, del carattere, e delle qualità della Fuga Reale, del Tuono, ed Imitazione; delle varie specie di Contrappunto doppio, della differenza, che passa tra il *Contrario*, e il *Rovescio*, e delle molte specie di Canonì.

§ 9. Deve in fine conoscere, come la perfetta Armonia consiste negl' Intervalli di 3^a, 5^a e 8^a, e come quest'Armonia esclude, e proibisce dal Contrappunto, singolarmente in principio di Battuta li Unisoni. Quante specie di Rovesci d' Armonia si diano, e la natura e proprietà di ciascheduna di esse, e sopra tutto deve osservare, se la Composizione sia condotta con buon ordine, senza confusione; che sia naturale e chiara, con naturali, e soavi Modulazioni, che vi sia l'Vnità, e risulti, n^o di Parti eterogenee, ma analoghe fra loro, e formatrici di un tutto perfetto.

§ 10. È pertanto necessaria in chi deve esaminare le Composizioni da Chiesa, una n^o ordinaria cognizione di quanto si è accennato, per quindi rilevare l'abilità, ed il merito de' Compositori.

§ 11. Trè sono stati i Temi proposti dagli Ill.^{mi} SS.^{ri} Presidenti del Capitolo della Metropolitana di Milano ad ognuno de Concorrenti. — I Sperimento: Vna fuga a 8 Voci Reali sopra un soggetto cavato dal Canto fermo dell'Antifona: *Converte Domine captivitatem nostram sicut torrens in austro*, che il Rito Ambrosiano adopera nell'Antifona 5.^a del Vespro della Feria Terza. — II Sperimento: Una Fuga a 5 Voci sopra un soggetto cavato dal Canto fermo dell'Antifona: *Exalta Domine humiles tuos sicut locutus es*, che la Chiesa Ambrosiana canta al *Magnificat* della Feria 5^a. — III Sperimento: I due primi versetti, con il *Gloria Patri* e *Sicut erat* del Salmo 45:

Deus noster refugium et virtus a 8 Voci Reali del 5° Tono, con l'Intonazione del sud.° Tono nel *Sicut erat*.

Primo Concorrente chiamato Pronto. — § 12. Il p.° fra i Concorrenti, che mi si presenta da esaminare, vien chiamato col nome di Pronto, e il Tema assignatogli consiste in poche note ricavate dal Canto fermo dell'accennata Antifona: *Converte Domine*, che servono per soggetto da comporvi una Fuga a 8 Voci Reali.

Primo Sperimento. — § 13. Vien proposto il soggetto dal Contralto 1° Coro, a cui rispondono le altre Parti dello stesso Coro, e la Risposta tanto del Soprano, che del Tenore sono adeguatamente del Tuono, ed hanno tutte quelle condizioni, che richiede tale Risposta, stando entro della 5ª e della 4ª del primo Tuono, al quale, secondo le Regole universali del Canto fermo, appartiene la indicata Antifona. Dopo le sudette Risposte entra il 2° Coro con un soggetto d'Imitazione. Il Contrappunto di questa Composizione abbonda d'imperfezioni, stantecche la disposizione delle Parti è confusa, e mal condotta trovandosi queste Parti per lo più fuori del loro centro, disordinate, stiracchiate, e di più bruttamente mozze non solo le Parti ma anche le stesse Parole, talche convien credere, non sia l'Autore molto esercitato in tal sorta di Contrappunto.

Secondo Sperimento. — § 14. È quasi dell'istesso valore il 2° Sperimento a 5 Voci composto sopra un Soggetto ricavato dal Canto fermo dell'Antifona: *Exalta domine*, se non che le Parti di questo Contrappunto non sono tanto disunite, e mal disposte come quelle dell'antecedente Composizione a 8 Voci.

La Risposta del Tuono data dall'Autore a questo Soggetto n'è per sè legittima, mentre in essa rilevasi un notevole difetto. Si è questo, che al Salto di 4ª ascendente *Do fa*, che corre tra la 2ª e la 3ª Nota del Soggetto, risponde l'Autore con un salto di 5ª, quasi che questa fosse la forma dell'Ottava del 1° Tono, quando che *Do fa* è la 4ª del 6° Tono, e il Salto di 5ª della Risposta è forma della 5ª dell'istesso 6° Tono; Non doveva in questo caso rispondere del Tono, ma Realmente. Nè deve già prendersi cura il Compositore delle specie di 5ª e 4ª di Tono alieno dal Tono della Composizione, sopra del quale sta componendo, essendo frequente nelle Cantilene di Canto fermo il mescolamento di tali specie, le quali dal Compositore de-

vonsi trascurare, e solamente nelle Risposte del Tono a qualunque soggetto, non oltrepassare i limiti delle due specie 4^a e 5^a proprie del Tono in cui è fondata la Composizione.

Terzo Sperimento. — § 15. La proposta del Soggetto sopra le parole del Salmo 45: *Deus noster refugium et virtus* invece di essere della natura del 5° Tuono, come è stato da SS.^{ri} Presidenti prescritto, Ella è tutta propria del 6° Tono, e quindi non conveniente. Nei soli due primi Versetti di questo Salmo trovasi proposto dall'Autore il numero eccedente di 13 Soggetti, e tutti di poco valore, perchè di triviale Immitazione. Tanti Soggetti hanno empiuta di confusione non ordinaria tutta questa Composizione sino al *Gloria Patri*. Cresce poi la confusione per il mal uso fatto dall'Autore delle Parole, perchè egli cambia le Note alle Parole, e le Parole alle Note, col porre le Parole sotto le Note d'un Soggetto, e le Note d'un Soggetto sopra altre Parole, difetto, il quale non solo all'Udito principale oggetto della Musica, ma ancora agli occhi reca dispiacere non ordinario, e confusione eccessiva. Il *Gloria Patri*, che segue, è pregevole per le Risposte vicendevoli dei due Cori, ed è condotto con buon ordine, e naturale Modulazione. Nel *Sicut erat* viene proposta l'Intonazione del 5° Tono dai due Soprani, che Unisoni proseguiscono sino al fine: la taccia che si potrebbe dare a questo Versetto, si è quella di non essere a 8 Voci Reali; ma solamente a 7 Voci; ma siccome ciò è stato praticato da più accreditati Maestri dell'Arte del secolo passato, a solo fine di rinforzare e render più sensibile agli ascoltanti tal Intonazione, perciò non devesi in questa parte attribuir difetto al nostro Autore. Incontransi eziandio di quando in quando in questa Composizione alcune licenze e Dissonanze usate irregolarmente, e che sono più proprie degli Organisti, che dei Compositori, quantunque da alcuni Moderni vengano frequentemente adoperate.

Secondo Concorrente chiamato Sodo. — *Primo Sperimento.* — § 16. Oltre il Tema ricavato dal Canto fermo dell'Antifona: *Converte Domine*, che propone il Contralto 1° Coro, altri due Soggetti introduce questo 2° concorrente, e nella Risposta al Tema, che è Reale, introduce un 3° Soggetto. Tanto il Tema, quanto questi tre Soggetti sono metodicamente disposti, e ben ordinati; ed avendo avvedutamente data Risposta Reale al Tema, perciò nel progresso della

Composizione ha saputo introdurvi varî Contrappunti doppj; verso il fine un competente Stretto dei proposti Soggetti. Essendosi astenuto l'Autore di porre in questo Sperimento sotto le Note le Parti dell'Antifona (cosa che in tante occasioni rende non poco imbarazzati i Compositori) gli reca qualche pregiudizio, tanto più, che fra tutti i Concorrenti egli è il solo, che abbia commesso tal mancamento. Col terzo Soggetto introduce nel progresso della Composizione un Andamento con tutte le 8 Parti, lodevole in quanto alla condotta, ma difettoso per ciò che riguarda i Salti proibiti di 5^a falsa, e di 4^a alterata, e di non pochi Unissoni in principio di Battuta, come pure di alcuni accozzamenti di Dissonanze, che incontransi fra le Parti.

Secondo Sperimento. — § 17. Merita ogni lode il presente Concorrente, il quale in questo 2° Sperimento a 5 Voci, prima di esporre l'assegnato Tema rilevato dal Canto fermo dell'Antifona: *Exalta Domine*, propone col primo Soprano un Soggetto molto proprio per esprimere il senso delle Parole, e che maestrevolmente viene a combaciarsi col Tema del Canto fermo, disponendo e rendendo naturale il passaggio delle due prime Note del Tema *Re Do* coll'accompagnare prima con la 5^a, dipoi con la 6^a la Nota del *Do*, affine che il passaggio al *Re* si renda più grato all'orecchio. Oltre il Soggetto del p.^o Soprano, e del Tema, vien proposto dal 2° Soprano un terzo Soggetto molto proprio per esprimere le parole: *humiles tuos*. Sono così ben disposti, e maneggiati questi tre Soggetti, che nel progresso della Composizione, artificiosamente ne ha formati varj Contrappunti doppj alla 4^a, alla 5^a, all'8^a e alla 12^a. Sopra le parole: *Sicut locutus es*, propone un nuovo Soggetto in ristretto ben condotto. Infine ripiglia i tre primi Soggetti formandone un artificioso Stretto di ciascheduno in particolare, e di tutti tre assieme uniti; e in questo modo l'Autore con suo decoro conduce la Composizione al fine. Non è però affatto immune da qualunque difetto. Egli ha mancato in disporre, e debitamente collocare le Sillabe delle Parole sotto alle Note del Canto, essendo obbligato il Compositore di collocare le Sillabe lunghe sotto delle Parole atte ad esprimere la Sillaba longa, e di collocare le Sillabe Brevi sotto le Note esprimenti le Brevi Sillabe. Ha inoltre mancato nello scomporre, che egli ha fatto, l'ordine delle Parole, come può riscontrarsi su 'l principio di questa Composizione, in cui il 2° Soprano ha terminato le parole: *humiles tuos*,

prima che, tanto il primo Soprano, che il Basso abbiano terminate le parole anteriori: *Exalta Domine*, difetto dal quale devono sempre, e massimamente su 'l principio della Composizione astenersi i Compositori di Musica Sacra, stanteche le parole delle quali si serve la Chiesa per lodare la Maestà di Dio, devono esser trattate con ogni più distinto rispetto e venerazione.

Terzo Sperimento. — § 18. Passa il 2° Concorrente al Salmo: *Deus noster refugium et virtus* assignatogli per terzo Sperimento. Da principio l'Autore con una breve Proposta e Risposta dei due Cori, di poi alle seguenti parole: *adiutor in tribulationibus*, proponendo varj Motivi, e Andamenti, ne forma Semplici Risposte d'Immitazione ben condotte.

L'istesso pure ha praticato nel p.° Coro sopra le parole: *propterea non timebimus*, introducendo uno Sbattimento dei due Cori molto proprio per esprimere il sentimento delle parole: *Dum conturbabitur terra*. Sullo stesso stile prosegue il *Gloria Patri*, su 'l fine del quale trovasi una unione dei due Cori ben condotta. A tenore di quanto è stato prescritto ai Concorrenti introduce il principio dell'Intonazione del 5° Tono nei due Soprani sopra il *Sicut erat*, così pure nei Tenori, i quali proseguiscono l'Intonazione sino alla Cadenza media, e questo pezzo è artificiosamente condotto con un ben inteso Motivo, tantoche nel fine forma la Cadenza Media; Di poi ripigliano i Tenori la 2ª parte dell'Intonazione all'Unisono (sopra di che vedasi quanto si è avvertito al § 15); indi ripigliata viene dai Contralti, e in fine dai Soprani. Contemporaneamente ha l'Autore introdotte alcune Imitazioni nelle Parti, che accompagnano il Canto fermo così ben pensate, condotte, e distribuite, che fanno conoscere, che l'Autore è fondatamente instruito, e abituato in Componimenti di questo Stile.

Terzo Concorrente chiamato Studioso. — *Primo Sperimento.* — § 19. In questo p.° sperimento sopra l'Antifona: *Converte Domine* a 8 Voci Reali ci dà saggio l'Autore del suo valore nella bene ordinata disposizione delle Risposte Reali alla Proposta del Tema assignatogli. Introduce però tre Soggetti, i quali conduce e rivolta in molti modi, senz'avvertire, che le Quinte diventano Quarte, e non poche volte urtando in Dissonanze senza Preparazione,

e senza Rissoluzione facendo conoscere esser più tosto Organista, che Compositore di Musica. È di poi così scarsa d'Armonia questa Composizione che n̄ poche volte riscontrasi a 5° Voci, a 4°, 3°, 2° e sino a una Voce Sola, che diventa languida, e priva d'Armonia, e quindi troppo lontana dal genere di Composizione a 8 Voci Reali quale fu prescritta da SS.ⁿⁱ Presidenti. Giunto alla Casella 24, si uniscono tutte le 8° Parti formando assieme i due Cori un andamento repplicato due volte, e in ciascuna di queste riscontrasi un seguito di sei Quinte, errore noto perfino ai Principianti, e che da tutte le Scuole è sempre stato condannato. Alla Casella 34, ripiglia il principio della Composizione accompagnato dagli stessi accennati difetti, e giunto alla Casella 56, sopra d'un Pedale dei due Bassi introduce una stucchevole Cantilena, o sia Nenia, a cui tutte le Parti rispondono con un ammasso sregolato di Consonanze, e Dissonanze, le quali assieme unite ritrovansi sparse in tutta la Composizione onde scorgesi esser lui poco instruito nell'Arte di Contrappunto.

Secondo Sperimento. — § 20. Dello stesso valore perciò che riguarda la ben ordinata disposizione delle Risposte al proposto Soggetto, è il 2° Sperimento a 5 Voci sopra il Tema estratto dal Canto fermo dell'Antifona: *Exalta Domine*, col di più, che incominciando dalla Casella 46; e proseguendo sino al fine della Composizione sono stati introdotti dall'Autore Passi licenziosi, e dissonanze fuor di modo discordanti, con accidenti bizzarri, e fuor di proposito, come riscontrasi alla Casella 46 e 47. Giunto verso il fine alla Casella 49, sopra un Pedale del Basso introduce un piccolo Soggetto con un Salto discordante di 5^a falsa, dal quale, siccome da tutta la Composizione si rileva lo studio fatto dall'Autore di unire in essa Composizione quanto di più strano e libertino ritrovasi introdotto nella Musica de' giorni nostri.

Terzo Sperimento. — § 21. Dà principio al 3° Sperimento il presente Concorrente con un Pieno di tutte le 8 Parti sopra le parole del Salmo: *Deus noster refugiu~ et virtus* dal 5° Tono trasportato alla 4^a Sotto. Non poco debole è l'idea di questo principio, et in niun modo esprime il senso delle parole. Alla Casella 10^a introduce su le parole: *in tribulationibus* nel p.^o Coro un Soggetto di mezze voci ascendenti, le quali alla Casella 17^a rivolta al Contrario. Tutto ciò sarebbe pregevole, ogni qualvolta dall'Autore fosse stato preso con

più moderazione, ma è per sè condotto con tanta violenza, e con salti così difficili a intonarsi perfettamente, che perde tutto il merito. Va proseguendo la Composizione con varj Attacchi, e varie Modulazioni ben condotte, se non che dalla Casella 35 sino al *Gloria Patri*, ove tutte le Parti cantano assieme, ritrovasi troppo abbondante di Unisoni, di Salti proibiti, e di Quinte, perciò perde tutto il merito. Il *Gloria Patri*, se n' fosse vestito anch'esso con passi licenziosi, e alla Moda, cosa indecente allo Stile a Capella, avrebbe il suo pregio. Introduce nel principio del *Sicut erat* l'Intonazione del 5° Tono, nella quale sorprende la condotta dal Compositore tenuta. È stato prescritto da SS.^{ti} Presidenti, che in questo terzo Sperimento i Concorrenti compongano un salmo a 8 Reali del 5° Tono con il Canto fermo nel *Sicut erat*. Propone egli è vero il presente Concorrente nel *Sicut erat* l'Intonazione del 5° Tono *Do mi sol*, ma dopo queste tre sole Note abbandona e tralascia l'Intonazione, e va contrapuntizzando sopra le Risposte. È da notarsi ancora, che nelle Risposte alla 5^a, avendo voluto usare piuttosto la Risposta del Tono, che la Reale, è urtato in uno scoglio da esso n' conosciuto, stanteche essendo la Risposta da esso fatta *Do re fa*, quindi ne viene, che tal Risposta non è del 5° Tono, ma è o dell'8°, o del 3°, o del 2° Tono. Che però ci dimostra l'Autore esser digiuno affatto dell'Arte del Canto fermo, così pure di comporre sopra lo stesso Canto fermo. In oltre egli trascura la Cadenza Media dell'Intonazione. Ripiglia poscia la 2^a Parte dell'Intonazione senza Canto fermo, ma solamente lo fa sentire sopra le parole *Seculorum amen*, e invece di usare le Note precise dell'istessa Cadenza finale, che dicono, *Sol Sol la fa sol mi*, non si comprende per qual motivo bizzarramente egli ponga il *b* molle al *la* e così all'Alamire delle altre Parti del p.^o e 2° Coro, per lo che viene a rendere la Composizione difettosa fuor di modo per la mescolanza del Tono di 3^a maggiore col Tono di 3^a minore.

§ 22. E qui mi cade in acconcio il dimostrare n' aver luogo, ne doversi framischiare lo stile moderno collo Stile a Capella. Tutta la sostanza dello stile a Capella (specialmente senz'Organo) che devono praticare i Compositori per lodare la Maestà di Dio, consiste in amettere nel Contrappunto quegli Intervalli Consonanti prescritti dalla Natura, che formano l'Armonia Retta, e amettere le Dissonanze in quel modo, che richiede l'istessa Natura, e c'insegna l'Arte. Far uso moderato, e

n' troppo frequente di Rovesci d'Armonia, perchè in tali Rovesci essendo collocati fuor del loro centro gli Intervalli, rendono snervata, e debole la Composizione. Due sono i Rovesci d'Armonia, l'uno quando la Parte grave viene accompagnata dalla sola Terza, e Sesta, e questo Rovescio rende languida e snervata l'Armonia, perchè mancante della Parte fondamentale, che viene ad essere una Terza di sotto di questo Rovescio. L'altro Rovescio quando la Parte grave viene accompagnata dalla 4^a e 6^a. Questo Rovescio n' solo riesce debole, ma di più diviene equivoco, perchè la Parte grave di tale accompagnamento è fuori del suo centro, richiedendo essa di essere collocata al di sopra verso l'acuto degli accompagnamenti, stante che di sua natura è Quinta dell'Armonia Retta, e non mai di lei Base, e Fondamento. Per maggior chiarezza di questa dottrina: suppongasì per Base d'un'Armonia Retta *C sol fa ut*, se in luogo della Terza, verra accompagnato dalla Quarta *F fa ut*, e dalla Sesta *A la mi re*, accompagnamenti che costituiscono il 2° Rovescio d'Armonia, l'anima umana, in vece di giudicare l'Armonia di *C sol fa ut*, la giudica di *F fa ut*. Ed ecco la ragione per la quale i Compositori dei due passati secoli usavano di raro l'accompagnamento di 4^a e 6^a, e quelle poche volte che l'usavano, avevano l'attenzione di usarlo o nel 2° luogo del battere, o nel 2° luogo dal levare della Battuta. In conferma di che i Maestri, i quali ci hanno date Regole per Accompagnare su' l'Organo, e il Clavicembalo, ci insegnano di accompagnare ogni Nota con 3^a e 5^a eccettuato il *Mi*, dopo di cui segue immediatamente ascendendo il *Fa*, il qual *Mi* ci insegnano di accompagnarlo più tosto con la 6^a che con la 5^a. Se da quanto fin'ora si è detto resta dimostrato quanto dobbiamo tener lontani dalla Musica Ecclesiastica i due accennati Rovesci d'Armonia, sempre più dovremmo tener lontani dalla sudetta Musica tanti altri Rovesci introdotti oggi giorno nell'uso strabocchevole delle Dissonanze. Vero è, che queste Dissonanze, con tutti i loro Rovesci formano uno dei più graditi pregi della Moderna Musica, ma egli è altresì vero, che la Moderna Musica è più atta a muovere il Senso, che la Ragione, laddove la Musica Ecclesiastica usando, come si è dimostrato, gli Accompagnamenti Retti, rende l'Armonia atta a muovere, più che il Senso, l'Animo, che è ciò che vuolsi praticato in quel genere di Musica, che deve preparar l'Animo a venerare la Maestà di Dio. Aggiungasi che praticati i Rovesci, sin-

golarmente quelli delle Dissonanze, nella Musica Ecclesiastica senz'Organo, e senza altri Strumenti, come alcuna volta praticasi dai Cantori della Musica della Metropolitana di Milano, rendonsi tali Voci difficilissime da intonarsi perfettamente dai Cantori, e quindi ne viene un disordine grandissimo, mentre non si sentono che scordamenti insoffribili all'Udito, e dissonanze sopra dissonanze.

Quarto concorrente chiamato Vivace. — Primo Sperimento. —

§ 23. Vien proposto in questo primo Sperimento dal Basso 1° Coro il Tema estratto dal Canto fermo dell'Antifona: *Converte Domine* a 8 Voci, sopra del quale il Tenore 1° Coro propone un Soggetto, e il Contralto 1° Coro un altro Soggetto. Prudentemente ha operato questo 4° Concorrente col segnare sopra l'accennato 2° soggetto le parole: *Contrappunto doppio* altrimenti era facile che sfuggisse dagli occhi dei Giudici un tale Artificio tanto più che non si trova legittimamente usato, che tre volte sole, e non ostante che ritrovisi notato questo *Contrappunto doppio* nel Tenore 1° Coro alla Casella 13ª, questa replica n° è legittima, essendo stroppiata a causa degli inconvenienti, che sarebbero accaduti con le altre Parti, ogni qual volta (come devesi in Artificj di tal sorta) fosse stato realmente replicato. Viene in seguito il Soggetto del 1° Tenore proposto nel progresso di questa Composizione replicato ora realmente, ora del Tono, e per lo più di semplice Imitazione, che alcuna volta è talmente diformato, che difficilmente si giunge a scoprirlo, e distinguerlo. Alla Casella 19ª vien ripigliato dal Soprano 1° Coro il *Contrappunto doppio*, non affatto consimile al proposto. Su 'l principio col formarne un piccolo Attacco assieme col Contralto, nel mentre che il Basso 1° Coro ripiglia il Tema del Canto fermo formandone un debole stretto con tutte le 8° Parti. La scrupolosa premura usata da questo Concorrente di segnare (cioè sù la Parte dell'Organo, che gli è piaciuto d'introdurre in questa, e nelle altre due seguenti Composizioni) i Numeri più triviali indicanti gli Accompagnamenti, che devono praticarsi dagli Organisti. Era superflua, e fuor di proposito stanteche cotesta insigne Capella, siccome per il passato ha avuti per Organisti Uomini, il cui valore si è fatto conoscere per mezzo di Opere date alle stampe così anche al presente è servita da due eccellenti Organisti, quali

sono i SS.^{ri} Agostino Quaglia, e Antonio Terzi, cui temo n̄ possa riuscire troppo gradita la premura presasi dal presente Concorrente.

Secondo Sperimento. — § 24. La diligenza usata dall'Autore di notare tutti gli Artificj introdotti in questo 2° Sperimento a 5 Voci, il di cui Tema è stato estratto dal Canto Fermo dell'Antifona: *Exalta Domine*, obbliga, chi è destinato ad esaminare le presenti Composizioni, di usare ogni più esatta avvertenza per rilevare il valore di tali Artificj. Introdotta il Tema dal Basso, propone sopra di esso col Contralto un Soggetto notato *Contrappunto doppio*; col 2° Soprano un contrasoggetto, e col p.º Soprano una *Risposta Reale*. L'accennato *Contrappunto doppio* essendo raggirato in più modi da 16 volte in circa, ora all'8ª sotto, ora alla 5ª sotto, ed ora alla 3ª sopra, merita d'esser alquanto commendato. Dissi *alquanto*, perchè n̄ essendo sempre reale il ripiglio del *Contrappunto doppio*, come richiede la di lui natura escludente qualunque arbitrio, quindi n̄ resta la Composizione esente da difetto. È di condizione molto inferiore, il *Contrasoggetto*, stanteche n̄ si trova che sù l' principio nel 2º soprano, e alla Cassella 18ª introdotto nel Contralto, quandoche l'Arte insegna di condurre tal Artificio in varj luoghi della Composizione; in oltre egli è alquanto difettoso, perche troppo consimile al *Contrappunto doppio*. Per ciò che riguarda le Risposte al Tema del Canto fermo ci avvisa l'Autore essere Reali, quando però alcune sono di semplice Imitazione, ed alcune tronche. Ha qualche merito questa Composizione per l'intreccio, e per la condotta, ma è forse troppo abbondante di varj pensieri fuori di proposito, i quali essendo per se stessi deboli, e triviali, formano una Composizione anch'essa debole e triviale.

Terzo Sperimento. — § 25. Dalla tessitura di questo Salmo assegnato per Terzo Sperimento rilevasi la poca attenzione dall'Autore usata nel comporlo, stanteche n̄ vi si riscontra alcuno di quegli Artificj soliti praticarsi da Concorrenti ad oggetto di far conoscere il loro valore. Non vi si scorge alcun ben inteso gruppo di Legature, qualche singolar Attacco, qualche peregrina Imitazione, e sopra tutto qualche distinto e ben inteso Shattimento di così che è uno de più bei pregi di questo Stile, e se pure qualcuno di questi Artificj si trova sparso in questa Composizione, egli è però così debole e triviale, che non merita se ne faccia alcun conto. In somma ci dà a conoscere questo Autore, non aver egli avuta maggior premura che

di sbrigarli, il che particolarmente rilevasi dal *Sicut erat* col Intonazione del 5° Tono, ordinato espressamente da' SS.^{ri} Presidenti, la quale è stata dall'Autore ristretta entro il breve spazio di sole 13 Caselle.

Quinto Concorrente chiamato Spiritoso. — Primo sperimento.

— § 26. Il Tema estratto dal Canto fermo dell'Antifona *Converte Domine* è il principale soggetto da questo Quinto concorrente proposto per comporne una Fuga a 8 Voci Reali. Ha creduto bene di formare la Risposta più tosto del Tuono, che Reale, affine di evitare la taccia di trasgressore delle Regole assegnate per le Fughe da quei, che da un secolo in quà non amettono che la Fuga del Tuono. Distribuite ordinatamente le Risposte date al Tema da tutte le parti, introduce sopra le sudette Risposte qualche Soggetto con le Risposte d'Imitazione, che alcuna volta rivolta al Contrario. Alla Casella 39 ripiglia le Note del Tema col porvi sotto il restante delle parole: *Sicut torrens in austro*, e ne viene a formare un ben inteso Stretto con tutte le 8° Parti, col quale Stretto conduce a fine questo 1° Sperimento. Si è preso la libertà questo 5° Concorrente d'introdurre fra la Casella 36 e 37 un salto discendente di Quarta mancante, che è sempre stato proibito nello Stile Fugato a 8 a Capella, singolarmente obbligato al Canto fermo. Viene però compensata licenza dalla debita collocazione e unione delle Parti, la naturalezza delle quali forma una grata Armonia; vien pur anche compensata dall'Unità del tutto, che riscontrasi in questa Composizione, e che conserva costante lo Stile, e il carattere proprio di tali Composizioni dal principio sino al fine.

Secondo Sperimento. — § 27. Non è punto inferiore al p° questo 2° Sperimento a 5 Voci su 'l Tema ricavato dal Canto fermo dell'Antifona *Exalta Domine*. Con buon ordine sono distribuite le Risposte, se n' che in luogo di usar la Risposta del Tono l'Autore in questo 2° Sperimento ha creduto meglio uniformarsi all'opinione più retta di quei Maestri, i quali nelle Composizioni obbligate al Canto fermo non amettono altra Risposta, che la Reale. Vengono intrecciate queste risposte da un artificioso Contrappunto, e abbenche l'Autore n' abbia introdotto in questa sua Composizione alcun nuovo soggetto oltre quello del Tema, cio n' ostante, essendo abbondante di buone

Imitazioni ora per moto retto, ed ora per moto contrario, vengono queste a recare maggior lode al Compositore. Alla 24^a Casella introduce un ben inteso Stretto col Soggetto del Tema fra tutte le Parti, avendolo disposto, e distribuito in maniera tale, che oltre alcuni Contrappunti doppj, che ne nascono ripigliando in varj modi il Soggetto, vedesi condotta la presente Composizione con buon ordine, pienezza d'Armonia nelle Parti, cose tutte, che rendono distinta questa Composizione.

Terzo Sperimento. — § 28. Il Salmo: *Deus noster refugium et virtus* assegnato per Terzo sperimento a 8 Voci Reali del 5^o Tono, è tessuto dall'Autore su di un Stile Misto, cioè in parte Pieno, in parte con alcuni Attacchi, e in parte con Sbattimenti di Cori, qualità che richiedonsi nella Composizione ordinaria dei Salmi, che non sono Concertati. In questo modo felicemente, e con naturalezza conduce questo 3^o Sperimento sino al fine del *Gloria Patri*. Dopo del quale vien proposto nel *Sicut erat* dal p.^o Tenore l'Intonazione del 5^o Tono, e nell'istesso tempo dal p.^o Soprano un Soggetto, a cui le altre Parti rispondono d'Imitazione Retta, e anche Contraria con una singolar unione di Parti ben assieme concatenate. Riscontrasi però nel Basso p.^o Coro una Risposta del Tono al Soggetto dell'Intonazione n^o esente da difetto, perchè, per le ragioni qui sopra adotte al § 21 dovrebbe esser Reale. Ciò non ostante, l'uguaglianza dello stile, la retta collocazione e impasto delle Parti, ognuno delle quali per esser composto di sincera, e naturale Melodia, unitamente alle altre, forma una singolare, e artificiosa Armonia, compensano abondevolmente l'accennato difetto.

Sesto Concorrente chiamato Coraggioso. — *Primo Sperimento.* — § 29. In questo 1^o Sperimento prende il presente Concorrente per Soggetto l'assegnatogli Tema estratto dal Canto fermo dell'Antifona *Converte Domine*, e ne forma una Fuga a 8 Voci. Le risposte di tutte le Parti sono Reali, non così il ripiglio, che fanno le sudette Parti mutando ognuna la Corda ed alcune d'esse Risposte sono tronche e difformate. È sparsa tutta questa Composizione di passi licenziosi; dissonanze praticate senza la debita Preparazione, e Risoluzione, tutta spirante stile moderno, ma non mai a Capella, e obbligata al Canto fermo. Merita d'esser osservato non esser nota a questo Concorrente

la differenza, che passa tra il Tempo tagliato ♩ , e il non tagliato ♩ . Il primo col essere tagliato indica essere il Tempo alla *Breve*, cioè che la Breve è del valore di una Battuta, e che il taglio (Secondo quello ci è stato insegnato e praticato da tutti i Maestri) diminuisce per metà il valore di tutte le Figure. Non informato di ciò, di quando in quando il nostro Concorrente in questa sua Composizione dà alla Breve il valore di una Battuta, ed altre volte di mezza Battuta. Non contento della prima esecuzione dell'esposto Sperimento, soggiunge l'Autore: *Siegue l'istesso motivo con diverse risposte*: Siccome nell'antecedente Sperimento ha usate le Risposte Reali, pretende ora di Rispondere del Tono. Sono però queste Risposte del Tono talmente deformi, che non sembrano Risposte a tal Tema. Essendo questa Composizione dell'istesso valore dell'antecedente con le istesse licenze, sregolatezze, e inconvenienti, non occorre farne ulteriore esame.

Secondo Sperimento. — § 30. Sopra il tema coerente al Canto fermo dell'Antifona: *Exalta Domine* vien condotta la presente Composizione a 5 Voci. A questo proposto Tema forma il presente 6° Concorrente una Risposta del Tono, la quale è simile a quella del p.° Concorrente al § 14 in ciò che riguarda il Difetto, perciò è superfluo presentem.^{te} ripetere quanto di difetto in essa si è dimostrato. È sparsa questa Composizione di molti salti di 5^a e di 4^a falsi, di una estensione eccedente verso l'Acuto delle Parti, le quali essendo fuori del loro centro, vengono a formare un'Armonia scomposta, e disunita troppo lontana da ciò che richiede lo stile a Capella, e su 'l Canto fermo. Si è presa la premura il presente Concorrente di aggiungere in ognuna di queste Composizioni la Parte dell'Organo con i Numeri più triviali, perciò vedasi quanto trovasi notato al § 23. Infine n° spira questa Composizione che lo Stile moderno più ardito, con un Scialaquo di dissonanze le più licenziose, e un Contrappunto pieno di confusione.

Terzo Sperimento. — § 31. Sopra le parole del Salmo *Deus noster refugiu~ et virtus* a 8 Voci Reali coll'obbligo dell'Intonazione del 5° Tono. Questa viene dal presente 6° Concorrente introdotta su 'l principio del Salmo dal Basso p.° Coro, ma in una maniera inconveniente perche fa la cadenza media su la metà della p.^a parte del versetto che avrebbe dovuto fare alla stelletta (secondo l'uso Romano) o alla metà del versetto (secondo l'uso Ambrosiano) vero luogo della Ca-

denza Media; di poi alla sudetta stelletta pone la Cadenza finale, che doveva porre nel fine del Versetto, il che dimostra non aver pratica il presente Concorrente di comporre sopra del Canto fermo, ne di comporre Musica Ecclesiastica. Al *Gloria Patri* in sesquialtera $\frac{3}{2}$ introduce uno Sbattimento dei due cori, formando i due Bassi Imitazioni molto ben condotte, se non che l'accompagnamento delle altre Parti è al solito sconvolto e scompaginato, conservando in questo Salmo l'istesso Stile degli altri due Sperimenti.

Settimo Concorrente chiamato Grazioso. — Primo Sperimento.

— § 32. Al Tema ricavato dal Canto fermo dell'Antifona: *Converte Domine* a 8 Voci il presente 7° Concorrente introduce ordinatamente la Risposta del Tono, se non che le ultime Risposte del 2° Coro non sono del tutto legittime. Prende per coprire il soggetto del Tema con le di lui Risposte un Soggetto d'Imitazione, che avrebbe potuto lodevolmente mantenere, ma il più delle volte viene deformato. Alla Casella 14 propone sopra le parole: *Sicut torrens in austro* altro soggetto, e neppur esso mantiene. Alla Casella 19 riassume di nuovo il soggetto del Tema, e ne forma uno stretto ben concepito, ma mal condotto, e che appena cominciato, lascia imperfetto. Onde tutta la presente Composizione è un complesso di bene, e di male, perche, come dissi, tutte le di lei parti restano imperfette e informi.

Secondo Sperimento. — § 33. Introduce in questo 2° Sperimento il Soggetto preso dal Canto fermo dell'Antifona *Exalta Domine* nella Parte del Basso, al quale Rispondono d'Imitazione con buon ordine le altre Parti. Nel tempo che il Basso forma la Proposta del Soggetto, il Contralto, il 2° Soprano, e il Tenore, ognuno propone qualche imitazione. Per ciò che riguarda le Risposte del Tono, il presente Concorrente ha tenuto il sistema istesso usato al § 14. Non manca di riassumere, e rispondere di quando in quando ai Soggetti, da esso proposti. Ha creduto il presente Concorrente di distinguersi sopra degli altri coll'introdurre in questa Composizione tre Canoni, due alla Diapente, o sia quinta sopra, e l'altro alla Diapason o sia Ottava Sopra. Sorprende la condotta tenuta da questo Compositore non mai praticato da alcuno de' passati Maestri. Questi ogni qualvolta hanno introdotto nelle loro Composizioni simili Artificj, li hanno incominciati su 'l principio della Composizione, e sino al fine di essa

valorosamente condotti li hanno. Non così ha operato il nostro Concorrente, stante che appena incominciati nel mezzo della Composizione, gli ha troncati, talmente che, non avendoli estesi, che al miserabile spazio di sole 4° o 5° Caselle non meritano di esser chiamati Artificj, ma più tosto aborti dell'Arte.

Terso Sperimento. — § 34. I due primi versetti di questo Salmo *Deus noster refugium* a 8 Voci contengono buoni, e grati Sbattimenti dei Cori ai quali succede alle parole: *in tribulationibus* un mediocre Attacco; di più su le parole: *Dum conturbabitur terra*, introduce un Andamento Sincopato, unendovi artificiosamente un Motivo, che percotendo la Sincopa, vien a formare un lodevole Contrapposto. Grande, e di molto Significante è l'apparato di alcune avvertenze, che ci propone il presente Concorrente su 'l principio del: *Sicut erat*: Scrive su 'l p.º Soprano, che propone l'Intonazione del 5º Tono, quanto segue: *Fuga in omnibus suis partibus expressa supra Cantum firmum*. Di poi sopra il Contralto del 2º Coro: *Canon in subdiapason usque ad fine*, il qual Canone vien risoluto dal Basso 2º Coro. L'istesso trovasi notato nel Soprano 2º Coro: *Canon in subdiapason usque ad fine*. Richiama questo compositore con tali avvertenze notate tutta l'attenzione di qualunque Giudice, affinché con ogni diligenza si rilevi, se tutto ciò che promette, venga esattamente secondo i Principj dell'Arte eseguito, e se i fatti corrispondano alle parole. Nota egli: *Fuga in omnibus suis partibus expressa*. Due sono i soggetti proposti, il p.º si è l'Intonazione del 5º Tono proposta dal 1º Soprano, a cui rispondono del Tono il 2º Contralto, e il 2º Basso, e il Tenore all'8ª sotto, il qual Tenore sostiene tutta intiera l'Intonazione dal principio sino alla fine. L'altro Soggetto vien proposto dal p.º Contralto, a cui rispondono il 2º Soprano, e il 2º Tenore del Tono, e il p.º Basso all'8ª sotto. Proposti questi due soggetti con le rispettive Risposte, vengono di poi questi due Soggetti abbandonati, e tralasciati affatto senza che più apparisca premura alcuna di ripigliarli, e introdurli in varj modi, come è debito del Compositore a tenore di quanto hanno insegnato, e praticato tutti i Maestri dell'Arte, e di tutte le Scuole. Da quanto abbiam esposto rilevasi evidentemente, che in niun modo viene a verificarsi quell'espressione: *Fuga in omnibus suis partibus expressa*; quando però l'Autore con quelle parole: *in omnibus suis partibus* n` volesse alludere a tanti varj ed

eterogenei Motivi sparsi in questa Composizione. Nota in oltre il presente Concorrente ad ambedue i Canoni: *Canon in subdiapason usque ad finē*, queste ultime parole: *usque ad finē* in niun modo vengono a verificarsi, perchè il p.° Conseguente aggiunge tre Caselle su 'l fine, e il 2° Conseguente 2° Caselle arbitrarie e le une, e le altre, e che sono aliene del tutto dalla legge dei Canoni. È noto a tutti i Compositori di Canoni, che questa parola *Canon* vuol dir *Regola*, cioè che tutta la Cantilena proposta dall'Antecedente, esattamente deve cantarsi dal Conseguente in maniera tale, che tutte le Parti delle quali è composto qualunque Canone possono cantarsi nella sola Parte dell'Antecedente. Da tutto questo chiaramente rilevasi come ei corrisponda alla Nota posta su 'l principio di questo *Sicut erat*.

Ottavo Concorrente chiamato Ponderato. — Primo Sperimento.

— § 35. È piaciuto a questo 8° Concorrente nella presente Composizione a 8 Voci, il di cui Tema, è ricavato dall'Antifona: *Converte Domine*, di distribuire le Parti diversamente da quello, che suol praticarsi. Ciò però non reca alcun pregiudizio al valor dell'Autore, essendo in libertà del Compositore di scegliere quel metodo che più gli aggrada. Su 'l principio incontrasi un non leggiero difetto, che consiste nella cattiva disposizione delle Parole; stanteche nel mentre il p.° Soprano canta: *Converte Domine*, il p.° Contralto canta: *captivitatem nostrā*, e il p.° Basso canta: *Sicut torrens in austro*; questo contemporaneo miscuglio di parole, massime su 'l principio della Composizione, è per se stesso troppo indecente, e non conviene in alcun modo alle Parole di Dio. Ritrovassi in questa Composizione un numero così grande di Proposte, Risposte, e Contrarisposte di vario carattere forzatamente introdotte dall'Autore, che empiono tutta la Composizione di una straordinaria confusione, e fanno conoscere esser egli poco teorico, e quasi nulla pratico in questo stile, lo che facilmente può dimostrarsi mettendo in confronto questa Composizione con quelle di tanti, e tanti valenti Compositori da Chiesa.

Secondo Sperimento. — § 36. Dal Canto fermo dell'Antifona: *Exalta Domine* è stato estratto il Tema, che serve di Soggetto principale del presente 2° Sperimento per formare la Fuga a 5 Voci. Le Risposte al dato tema proposto dal Basso sono Reali; introduce poscia l'Autore un soggetto molto proprio in quanto alla Musica, il quale

accompagna la Risposta del Tenore, e che in tutte le altre Parti conserva identico sino alla Casella 15^a. Dissi, *Soggetto molto proprio in quanto alla Musica*, stanteche è molto improprio in quanto alle Parole, perche come in un altro Compositore fu da noi osservato al § 17 alle volte con le Note del Canto mette l'accento ora sopra una Vocale, ed ora sopra un'altra vocale dell'istessa parola. V. g. *humiles et humiles*; e tal inconveniente trovasi sparso non solo in questa, ma ancora nelle altre due Composizioni del presente Autore, indicio che egli poco sia esercitato nel maneggiare parole latine, che devono servire per Musica Ecclesiastica. Le parti sono alquanto disordinate con sbalzi, che deformano anzi distruggono quella tanto necessaria unione, che devono fra di loro avere, affinche l'Armonia sia perfetta; troncamenti, e repliche di parole, che non formano senso; in fine convien dire che l'Autore, siccome dimostra di n^o aver la sufficiente pratica, ed esercizio nello scrivere Musica ecclesiastica, molto meno ne ha nel comporre a Capella, e sopra del Canto fermo. Meriterebbe molta lode lo Stretto del principale soggetto di questo Sperimento introdotto alla Casella 37 ogniqualvolta alla Casella 43 non vi si riscontrasse una strana unione di Consonanze e Dissonanze, che lo deturpano. Cio però conosciuto dall'istesso Autore, non ha mancato per propria difesa di notarvi sopra le seguenti parole: *Autorizzati dalla Scuola dei rivolti*.

Terzo Sperimento. — § 37. Nel presente Salmo: *Deus noster refugiu^m et virtus* introduce il nostro Compositore nel Soprano del 1^o Coro il principio dell'intonazione del 5^o Tono, nel mentre che le altre Parti Contrapuntizzano, indi il Soprano 2^o Coro con le altre Parti riassumano in gran parte quanto è stato proposto dal p.^o Coro. Introducendo questi due Soprani l'enunziata Intonazione, reca sorpresa il vederla senza ragione troncata, tralasciando la Cadenza media, che con tutta facilità poteva, e doveva aggiungervi; egli è non poco difficile il ritrovare un simile troncamento ne' Compositori de' tempi passati, come può riscontrarsi fra tanti, nel *Magnificat* degli 8^o Toni con le loro rispettive intonazioni di Giulio Cesare Gabucci Bolognese uno de' celebri Maestri della Cappella di cotesta insigne Metropolitana vivente il glorioso S. Carlo Borromeo. Dalla 9^a Casella sino alla 19^a introduce alcune competenti Legature fra le parti del p.^o Coro, e poscia del 2^o Coro; indi alla Casella 20^a un pezzo di Contrappunto

espresso ne seguenti termini. *Canon. Contrarius reversus* (temo che quest'ultimo vocabolo *reversus* sia sbaglio del Copista, non già del Compositore). Per non mancare al dovere di Giudice, mi trovo in necessità di esattamente esaminare questi tre vocaboli, per scoprire se corrispondano a quanto egli ha posto in pratica. Ogni qualvolta convenisse il nome di Canone a questa Composizione, dovrebbe esprimersi in plurale non già in singolare chiamandola: quattro Canoni, ognun dei quali vien proposto da una delle 4^e Parti del 1^o Coro. E che sia vero, riscontrasi che alla Proposta del 1^o Soprano risponde il Basso 2^o Coro; al Contralto 1^o Coro risponde il tenore 2^o Coro; al tenore 1^o coro risponde il Contralto 2^o Coro; e al Basso 1^o Coro risponde il Soprano 2^o Coro, onde per questa parte dovrebbero chiamarsi non un Canone, ma quattro Canoni. Ma qui pure nasce un'altra difficoltà, che ci sforza a dire, non potersi giustamente chiamare questo pezzo ne Canone in Singolare, ne Canoni in plurale, perche confrontando alcuno degli Antecedenti, che propongono coi Conseguenti, che rispondono, riscontransi alcune Note variate nei Conseguenti, per la qual variazione si viene a distruggere il canone, onde sempre più si fa palese esser vano questo vocabolo di Canone, perche essendo Legge del Canone, come si è dichiarato qui sopra al § 34 che il Conseguente, cioè la Parte che Risolve, non possa, ne debba mutare n^o solo una Nota, o una Figura, ma ne tampoco una benche minima Pausa dell'Antecedente (Siccome nel presente Supposto Canone ognuno de Conseguenti che risponde tralascia le Principali Pause) quindi ne viene per Legitima Conseguenza, in niun modo poter chiamarsi Canone. Se a questa Composizione non conviene il nome di Canone, le conviene però l'altro: *Contrarius*; stanteche ognuna delle parti del 2^o Coro risponde al Contrario del rispettivo Antecedente. È poi facile il rilevare il Significato dell'ultimo vocabolo *reversus* (che, come dissi, si può presumere isbaglio del Copista, sostituito all'*Inversus*, cioè *Rovescio*), stanteche ognuna delle Parti del 2^o Coro, che risponde alla rispettiva Parte del primo Coro, risponde n^o solo al Contrario, ma di più al Rovescio, giusta quell'avvertimento lasciatoci da Maestri dell'Arte: ogni Rovescio è nell'istesso tempo Contrario, ma n^o ogni Contrario è per se Rovescio, essendo questi obbligato a certe Leggi, alle quali n^o è obbligato il Contrario. Giunto il nostro Concorrente alla Casella 29 tronca inaspettatamente

l'accennato supposto Canone, il quale, a ben riflettere, n̄ ha alcun senso; ne di principio, ne di fine, perche prosegue di poi contrapuntizzando sino al *Gloria Patri*. Questo composto in Sesquialtera contiene brevi Proposte, e Risposte dei due Cori, e di poi, ripigliando il Tempo a Capella nel *Sicut erat*, dal Tenore p.º Coro vien proposta l'Intonazione del 5º Tono, che conduce sino al fine: l'istesso vien praticato dal Tenore 2º Coro, e di poi contemporaneamente il Contralto 1º Coro, con ben inteso artificio forma tutta intiera l'Intonazione alla 5ª Sopra, le altre Parti sopra le accennate Intonazioni introducono varie Imitazioni competentemente condotte sino al fine. È da notarsi un difetto dall'Autore praticato n̄ solo in questo, ma ancora negli altri due antecedenti Sperimenti. Usa egli spesso un Seguito di Minime puntate, il quale, essendo per se fuori di modo vizioso, è sempre stato schivato dai Maestri dell'Arte, e se qualche rara volta lo hanno praticato, lo hanno fatto con framischiare, e contraporre con le altre Parti Minime puntate diversamente, per così rompere quella noia, e dispiacere, che reca l'accennato Seguito di Minime puntate, tanto più che la diversità dei movimenti è uno dei singolari pregi, che incontrisi nelle Composizioni de più eccellenti Maestri.

§ 38. Terminato l'Esame delle Composizioni dei Concorrenti, è ormai tempo, che io discenda al particolare, con dimostrare a quale degli otto Concorrenti io sia per dare la preferenza sopra degli altri. L'Equità, la Giustizia, e l'Imparzialità saranno la base, sopra la quale appoggerò il mio giudizio, e la mia scelta. Le Regole, i Precetti, e gli Avvertimenti, assieme con gli Esempj pratici de più celebri Maestri, che abbia avuta l'Arte del Comporre, mi serviranno di norma per decidere. Fra gli otto Concorrenti il 2º chiamato **Sodo**, e il 5º chiamato **Spiritoso** si dimostrano più atti, e disposti a servire in qualità di Maestri decentemente, e decorosamente la Capella di cotesta insigne Metropolitana. Non intendo però di chiamarli affatto immuni da qualunque difetto, come di già ho rilevato nell'esame delle loro Composizioni, singolarmente dalla frequenza degli Unissoni, difetto comune ad ognuno delli otto Concorrenti, così pure da alcuni errori di due Unissoni, due Ottave, e due Quinte, troppo facili a sfuggire dagli occhi dei Compositori, massime in circostanza di Concorso; ma dico, e asserisco che lo Stile di ambedue, cioè il **Sodo**,

e lo **Spiritoso** è Armonioso, Decente, Naturale, ben condotto e metodico, che sono quelle condizioni, che richiedonsi in un Compositore da Chiesa. Ma siccome non due Maestri, ma un solo deve esser scelto, perciò, avendo io con ogni diligenza esaminate, e confrontate le Composizioni d'ambidue, e conoscendo, che il Quinto chiamato **Spiritoso** si rende superiore al Secondo chiamato **Sodo**, perciò che riguarda la naturalezza, l'unione del Tutto, l'espressione più chiara, più pastosa, e più rispondente ai sentimenti delle Parole, quindi dico, che egli merita d'esser eletto per Maestro di cotesta celebre Capella, la quale, dal fine del XV secolo sino al presente è sempre stata servita da Vomini di gran merito, come si può vedere dalle Opere, che alcuni di loro diedero in luce.

In fede di tutto il sopra esposto ho sottoscritta la presente di mia mano, e firmata col mio sigillo

FR. GIO: BATTISTA MARTINI, *Minor Conventuale*

in Bologna li 19 Agosto 1779.

(Sigillo).

Arte contemporanea

GUGLIELMO RATCLIFF *

TRAGEDIA DI ENRICO HEINE - TRADUZIONE DI ANDREA MAFFEI
MUSICA DI PIETRO MASCAGNI.

Musicando il Guglielmo Ratcliff di Heine, il Mascagni ha scelto uno dei soggetti meno adatti per essere rappresentati praticamente sulla scena. Anzi tutto, il dramma non agisce immediatamente e con chiarezza sullo spettatore. Il fondo dell'azione, il motivo che la regge — la lotta dell'uomo con la oscura potenza del destino — è una astruseria, la quale, pel modo ond'è trattata dal poeta, per il soggettivismo che vi domina sovrano, l'arbitrio, la libera passione cui s'inneggia, l'esaltazione e l'allucinazione, cui soggiacciono i personaggi principali, la psicologia che li informa e fa di lor altrettanti fissati, impotenti e schiavi, è uno dei più fastidiosi e ridicoli tentativi romantici. Gli elementi del romanticismo vi sono così ammucchiati, il trattamento loro, secondo una speciale direzione di spirito, è spinto a tali eccessi, a tali degenerazioni del gusto d'arte, che talora si crede di aver a che fare con una satira acuta e audace della stessa scuola romantica. Nè anche il motivo della preesistenza

* La 1^a rappresentazione ebbe luogo il 17 febbraio al teatro alla Scala di Milano. Interpreti del lavoro furono: *Mac-Gregor*, G. De Grazia; *Maria*, A. Sthele; *Douglas*, G. Pacini; *Guglielmo Ratcliff*, G. B. De Negri; *Lesley*, G. Mazzanti; *Margherita*, B. Vidal; *Tom*, G. Scarneo; *Willie*, A. Degani; Direttore d'orchestra l'autore dell'opera P. Mascagni. Il successo fu buono per tutti gli atti; raggiunse il culmine nel terzo atto. Si replicò il pezzo descrittivo a metà dell'atto 3° ed il brano orchestrale che precede il 4°.

e del riflesso della personalità vi sono risparmiati. La soluzione degli avvenimenti è la più arbitraria e la forma d'arte pure. Noi non abbiamo nè voglia nè tempo di discutere questo dramma o piuttosto questa fantasia drammatica. Essa ci si fa incontro brutalmente, con degli episodi nauseanti e odiosi, con delle parvenze di caratteri, anzichè con delle personalità marcate ed energiche, con una forma banale e con tutte le volgarità di una fantasia sbrigliata, alla quale tutto deve obbedire e che regola i tentati caratteri e le loro azioni secondo imposizioni arbitrarie del poeta. La passione appare caratteristica in un solo personaggio, Ratcliff. Ma questi, piuttosto che un carattere, è una disposizione d'animo esaltata. Essa percorre vari stadi, è diluita, ma cresce e divampa nel delirio e nella morte forsennata. Invece il profondo nesso psicologico, che attacca la sua esistenza e i suoi casi alla esistenza, alle vicende del padre e al misfatto di Mac-Gregorio, questo grande mistero, che doveva tanto incombere sulla consistenza ed unità dei caratteri, come attraversa egli l'azione? In mezzo a una divagazione continua che scioglie e stempera le caratteristiche, che lavora in continue disposizioni d'animo cupe e nebulose e in tirate d'effetto, in mezzo al languire dell'azione, tra quegli spessi e*interminabili racconti, senza che alcun tratto energico si rilevi, senza alcuna forte e drastica situazione, senza uno solo di quei potenti splendori, che, in mezzo all'azione, innondano di luce i caratteri e li fanno conoscere di un subito e molto meglio che le infinite narrazioni circostanziate. La tragedia si prepara e l'azione cammina alla meglio, ma per la strada inciampa sempre nella narrazione; le tirate enfatiche si succedono; la intonazione è, per un dramma, troppo spesso epica e lirica; ciò impedisce il suo rapido svolgimento e crescendo. Trattenuta l'azione, anche i personaggi si muovono senza naturalezza, ingiustificati talora nei loro propositi e nel modo di attuarli, imbarazzati, avviluppati in un'azione saltuaria. Ciò che il poeta ha in animo di far valere non è tanto il carattere che risulta dall'azione, quanto una sensazione raffinata, la sua propria, che si adatta a tutti e li eguaglia sotto il peso della soggettività. Il poeta si sente in tutti i personaggi che egli presenta.

Dissi che il Mascagni ha scelto uno dei soggetti meno pratici per la scena, aggiungo meno adatti per un dramma in musica. Quali elementi musicali contiene il Ratcliff di Heine? Dov'è, mi si dica,

la scena che chiami naturalmente, favorevolmente una configurazione musicale? la situazione, a cui la musica possa conferire interesse, colorito, energia, slancio drammatico, cui si possa naturalmente disporre in un'efficacia aumentata, rinforzata, vantaggiosa per sè e per il dramma? Vi sono dei soggetti, delle situazioni drammatiche, che danno esse stesse la musica e, o viste nella esecuzione scenica, o anche solo alla lettura, par che un canto involontariamente si sollevi nell'intimo. Nel Ratcliff non c'è un solo motivo musicale e non vi appare se non quando il compositore, sforzando e falsando la situazione, ha voluto col suo arbitrio insinuarvelo, come nell'ultima scena del terzo atto, nella sesta scena del secondo, nella prima parte della scena fra Ratcliff e Maria, nella quale molto dell'elemento lirico è fuori di posto, per non dire della prima scena, non del dramma, ma dell'opera, la quale, secondo il mio sentimento, è un'aberrazione drammatica e musicale, un non senso evidente.

Va da sè, che per situazione musicale noi non intendiamo dei dettagli ingenui, pallide imitazioni shakespeariane, come sono la prima scena del secondo atto o la situazione in cui Margherita, colla profetica sua parola, canta il destino dei Ratcliff; quest'ultima costituisce bensì un motivo drammatico potente, e Margherita è un carattere ancor sostenuto; ma di un tal motivo, l'asse del dramma, che ne ha fatto il compositore? Una nenia fiacca e banale, un luogo comune, da cui non ha saputo o voluto guardarsi. Mai più egli vi ha scorto l'intensità scolpitavi dal poeta, mai più ha saputo renderlo musicalmente con l'espressione acconcia. Per una simile impresa, la materia che il musicista mette in moto ha da essere straordinaria, non solo un parto della fantasia ma anche della meditazione.

Nel Ratcliff di Mascagni, ciò che vi ha di più commovente, poetico e ideale in Heine, venne forzatamente, ma inutilmente, sacrificato ai riguardi della musica, alla comodità di crearsi, a proprio talento, un ambiente musicale, ma non è precisamente passato nella musica. Il grande mistero, intorno al quale si svolge tutta l'azione, sembra lasciato, per lavorare esteriormente una tela, che offrirà qualche occasione per immettervi degli ingredienti operistici più o meno moderni e nella quale saranno sovrapposti degli effetti musicali ad ogni costo. E ciò dice con quale arbitrio, anch'esso tutto romantico, il compositore si mette all'opera.

Io non mi occupo dei progressi fatti dall'autore e che altri ha rilevato; conosco le difficoltà incontrate e molte volte felicemente superate nel suo lavoro, ma è anche questo, e soltanto questo, che mi sta dinnanzi e che guardo con la maggiore oggettività che mi è possibile. Nessuna circostanza, che non sia strettamente nell'opera d'arte, influirà sull'opinione che io cerco di esprimere. Nel successo ottenuto al teatro della Scala di Milano è in giuoco molta prevenzione, qualche pregiudizio, poco sentimento artistico e meno oggettività. Alcuni momenti dell'esecuzione, anche astrazione fatta dall'infelice scelta di taluni artisti, mi hanno molto ammaestrato intorno a situazioni e a dettagli, che nella riduzione per canto e pianoforte mi traevano in inganno. L'opera, quale essa è nel momento della sua realizzazione sulla scena, ecco l'oggetto, intorno al quale esprimo liberamente la mia opinione ferma e schietta.

Oltre che per l'arbitrio con cui il compositore si mette all'opera, e lo provano le manipolazioni musicali a cui egli assoggetta il dramma, le aggiunte intempestive, gli spostamenti dei motivi drammatici, egli è l'eclettico musicista romantico anche per la raffinatezza sublimata, con cui egli giuoca di effetti musicali, che sono debolezze del pubblico, invece di attenersi alla trama dell'azione, al succedersi ordinato e non interrotto degli avvenimenti, alla loro subordinazione e all'efficacia, che uscir deve netta dal loro insieme. Egli è ancora il musicista eclettico romantico per la leggerezza e l'audacia, con cui si abbandona al primo impeto della fantasia, scrive ciò che ne coglie e di rado se ne pente, alla sbrigiatezza e al disordine del primo impulso. Nella maniera di creare del Mascagni il primo momento è troppo spesso decisivo; la sua frase, talora, è come un razzo che si consuma all'istante; essa rare volte si sviluppa, anche se, per esigenze formali, ma con giuoco troppo scoperto, si replica. Egli è sempre il tipo del musicista italiano, troppo presto contento di sè medesimo, che fa tutto consistere nella sensazione momentanea, nel capriccio, il quale spesso e volentieri, nella sua composizione, tiene il posto della condotta. Romantico, in fine, egli è quando impiega il materiale astratto dei suoni nella maniera più elementare e barocca, come, ad esempio, nella introduzione del terzo atto, in cui, per descrivere il sibilo del vento, si serve di note acute dell'ottavino e dei flauti e fa tremolare i violini e dispone delle scale

ascendenti e discendenti in terza, facendone una risorsa descrittiva e sin anco un motivo tematico; o come quando, nel racconto di Ratcliff del secondo atto, alle parole « *il canto degli augelli* », il compositore fa trillare i flauti e, a riprodurre il « *mormorio del fonte* » e l'« *asolar del venticello* », impiega ancora il tremolo degli archi e una elementare figura di terzine all'acuto; quando lo smodato desiderio dell'effetto ottenuto ad ogni costo, coi mezzi più comuni, rumorosi e plateali, come i colpi di piatti al monologo di Ratcliff, nell'ultima scena del terzo atto, non lo trattiene nè anche dal fermare l'azione e dal sacrificare la situazione del dramma, come avviene colla descrizione istrumentale, che segue al duello tra Ratcliff e Douglas; quando egli, con arditezza poco esemplare, esprime, illustra istrumentalmente i più vecchi luoghi comuni dell'opera, gridando forte la reazione, come un espediente per prendere un'attitudine originale, per dimostrarsi strano e bizzarro, vincendo anche nella incredibile ingenuità, nella indifferenza e nella stessa trascuranza della espressione informe e prolissa.

Ma la maniera, onde il musicista ha intuito il dramma, non è che una conseguenza della intuizione incerta, confusa, anti-drammatica del poeta. Il compositore, dal suo lato, se voleva riescire, era portato ad esorbitare. Anzi tutto la musa del dramma è cupa, terribile, sinistra. Oltre a ciò, quando in una concezione drammatica non vi ha armonia, proporzione, nitidezza, non è a meravigliare se un certo sentimento dell'effetto della sua arte consiglia il compositore a dimenticarsi, galoppando a briglia sciolta verso la sua meta musicale.

Io debbo ancora ritornare, per un momento, al dramma di Heine, poichè vi si trovano deficienze, alle quali cedendo completamente, il musicista, disposto a sacrificarsi, avrebbe visto naufragare irremissibilmente l'opera sua.

Una maggiore motivazione psicologica di caratteri e di avvenimenti, non quella che studia il pensatore, ma quella che appare di un tratto col mostrarsi di un personaggio sulla scena, è richiesta per l'efficacia del dramma reale. Per cui, Ratcliff, che non è un mariuolo ordinario, minaccia di diventarlo al quarto atto, quando, dato il suo carattere e i fatti antecedenti, egli poteva essere presentato in una luce più sopportabile e più vera. Maria è uno inconsapevole strumento allo svolgersi di ire, al maturarsi di vendette e di cupi

avvicendamenti del destino; Margherita, una noiosa sofferente e una strega qualunque, che esce improvvisamente dal suo mutismo, smette di far da pazza, da sibilla si muta in profetessa ciarliera, cui incombe di districare l'arruffata matassa; Mac-Gregorio, un impotente intrigante, vittima della sua dabbenaggine, della sua tolleranza ingiustificata, della sua inazione inesplicabile; Douglas, uno strumento nelle mani del poeta, troppo visibilmente artificiale, per servire ai fini di Ratcliff e precipitare lo scioglimento fatale, senza che le sue azioni siano libere. Presi insieme, questi personaggi non differenziano molto dai loro soliti colleghi operistici. D'altra parte, dato pure che un musicista s'invaghisca di un simile tessuto di fantasticherie e di arbitri, nel linguaggio musicale egli aveva ancora un mezzo per equilibrare, comporre, accomodare e fors'anco disegnare dei profili più netti e certamente più tollerabili. Certi stati psicologici potevano essere rilevati con più forti colori, ricordati sì da attenuare certi effetti ripugnanti, come, nell'atto quarto, la situazione di Maria, che cade senza la minima partecipazione di Margherita, tra una vuota tetraggine, in mezzo ad uno spavento incalcolato, un brano di tragedia shakespeariana fra le mani di un impotente romantico, che, per isciogliere gli avvenimenti, ricorre ai mezzi più comodi, il delirio e il suicidio. Oh qui la musica ben altro aveva da dire, e Mascagni sa di aver tirato via. Si noti, un momento, come la situazione è deficiente e fredda. Maria presente che Ratcliff la voglia uccidere, e poco manca che non gli dica di fare il suo comodo, tanto è passiva la sua resistenza. Essa va a rannicchiarsi come una pecorella inseguita, come una vittima predestinata, sentimentale, e Ratcliff dietro, come un volgare mariuolo, come un uomo, cui d'improvviso dà di volta il cervello. Quando, inseguendo Maria, egli penetra nel gabinetto, l'effetto è come se la disgraziata ve l'avesse appositamente condotto. Lo scioglimento è precipitato in una maniera violenta e la musica lo ha trascurato con un vuoto deplorabile e lo ha, si può dire, peggiorato. Dall'entrata di Ratcliff, dallo spavento di Maria alla tenerezza, al grande amore, all'intensiva passione della scena e subito dopo alla catastrofe: tutto ciò in pochi tratti, a grandi sensazioni; e non basta: quell'uomo infuriato, nel costume e coi modi di un tenore d'opera, passa dall'omicidio di Maria a quello di Mac-Gregorio; poi di un tratto ritorna sentimentale, lirico e, coll'idea di

ogni suicida da osteria, va a far sua colei che ha ucciso e va a morirle ai piedi. Tutti gli elementi del romanticismo, che hanno giuocato nel corso della tragedia, si uniscono e si confondono in questo brano di fatalismo romantico finale e rimano insieme a meraviglia. Ratcliff che, battuto in duello da Douglas, si scuote dal suo avvillimento e dalla sua vergogna per andare a colpire Maria, la creatura innocente, è la figura più ripugnante che si possa immaginare, sia pure che uno stato psicologico particolare abbia strappato a costui ogni libertà di pensare e di volere. Il destino, che lavora in questi avvenimenti e che tiene prigionieri questi personaggi e fa di loro tutto ciò che vuolsi dall'arbitrio del poeta, è pur sempre il *deus ex machina* di tutti i poeti romantici, e gli ultimi esempi li abbiamo nella inconsistenza e nella schiavitù dei caratteri wagneriani. Ma oggi che noi vogliamo veder sulla scena uomini liberi, coscienti e giudicanti da senno, oggi che le tendenze morbose della corrente letteraria romantica non ci dominano più, questi impotenti eroi da teatro, questi pazzi sognatori, questi allucinati, questi sanguinari bruti ed incoscienti ci fanno semplicemente sorridere.

* * *

Al dramma di Heine il Mascagni ha scritto una musica, che pecca per due punti principali: di essere senza originalità e carattere e di sforzarsi ad essere drammatica, senza ottenere l'intento. Sul dramma dell'Heine deve pesare per molto la colpa di questo risultato negativo. Chi anche il suo *Almansor* conosce, dovrà convenire che la natura del poeta, tutta intima e soggettiva, alimentata da una miscela di sensazioni raffinate e da molta intellettualità, era anti-drammatica e incapace di dar vita effettiva a marcati caratteri. A lui mancava il dono di manifestarsi per mezzo di personaggi animati sulla scena. In Heine i caratteri non hanno un colorito lor proprio, non ne differenziano: la soggettività è ancor l'unica forma, che ce li faccia vedere e li tenga uniti. Tale mancanza di caratteristiche si è ripercossa nella musica di Mascagni. Si potrebbero far cantare delle frasi intere dall'uno o dall'altro personaggio, senza che ne rimanesse per ciò alterata l'espressione, talmente elastiche, eclettiche sono le sue formule, talmente uguali i disegni della melodia e uniformi i pro-

cessi dell'armonia. Oltre a ciò, il carattere epico e il lirico prendono troppo spesso il posto del drammatico, così nella poesia come nella musica; la poesia è prevalentemente narrativa e descrittiva; il musicista coglie sì il lato drammatico del racconto, ma egli non s'ha a illudere sulla natura di questo effetto; gli è pur sempre un personaggio che narra, non un'azione che si svolge sotto gli occhi dello spettatore e cui egli prende parte diretta; per cui, l'efficacia descrittiva della musica è di molto scemata dalla mancanza dell'azione simultanea. Margherita, p. e., con quale stanca e oscura azione influisce sul tutto, di cui essa è pure la molla impulsiva. Ratcliff, con quale artificiosa, scettica e malinconica attitudine di innamorato visionario spiega il suo divisamento e ruba in fine gli ultimi istanti d'amore a Maria. Questa è poeticamente e musicalmente affatto sacrificata; non domina per nulla la sua dolce semplicità, che ne farebbe una delle più gentili figure di fanciulla, che siano mai state sulla scena. E con quale incomprensibile passività assiste ella ad avvenimenti, che pur la colpiscono nel più intimo del cuore. E la musica, che fa essa altro che aggiungere nuovi elementi di stanchezza ed uniformità e stemperarsi prolissamente in questo vacuo lirismo, che domina tutta l'opera e che, nel secondo atto, vediamo attaccare il carattere di Ratcliff? Ma pure certo colorito drammatico, che si rileva in alcuni momenti del dramma, non passa che incompleto e raramente nella musica, la quale continua con la sua liscia forma lirica, mantenendo un andamento, che diventa regolare e che si finisce per presentire e indovinare anche nei più forti momenti. Io non discuto ora della più o meno melodia, ma del carattere speciale della melodia. La musica del Mascagni segue una linea troppo uguale, uguale nell'orchestra e nel canto. Una demarcazione fra questi elementi è irreperibile. Mentre una parte dell'orchestra eseguisce ordinariamente la melodia del canto, il suo disegno talora costringe a sè questo canto e strozza la declamazione; il compositore non può tuttavia nascondere quando la concezione musicale sia piuttosto risultata dal punto di vista della voce umana, o quando abbia immaginata l'idea come compositore d'orchestra.

La difficoltà di musicare il verso endecasillabo, adattandovi un ritmo pari o dispari ma decisamente musicale, come il Mascagni intende, si rileva a tratti dai falsi accenti delle parole, dall'innatu-

rarezza della declamazione, che lasciano le tracce loro nella espressione insufficiente e difettosa. Il compositore è costretto a ricorrere spesso alla successione di misure d'ogni specie $\frac{4}{4}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{2}{4}$, le une accanto alle altre, nell'estensione, talvolta, di non più di due battute e anche di una per ogni nuovo tempo. Il peggio si è che l'autore abusa di questo espediente, diretto sì, ma anche crudo e anti-artistico. Egli, in questi casi, ci presenta una spezzatura contraria a qualunque scorrevolezza del discorso musicale e a qualsiasi possibilità di percepire chiaramente la forma, tralasciando di avvertire che questo processo conduce a un certo trattamento tirannico del ritmo e della voce umana, perchè molte sillabe passano, o debbono passare in una stretta linea melodica, che le sciupa, ne altera l'accentuazione, e non le lascia comprendere nettamente. Cotesta musicazione dell'endecasillabo non è certamente usata per il meglio della musica e della chiarezza del verso: tecnicamente è uno sforzo, espressivamente non è più giusta, ma urta contro nuovi ostacoli: bisogna materializzare sovente una espressione musicale data, asservendola a dei metri poetici, che non si piegano se non rimettendoci la naturalezza dell'espressione.

I pezzi principali di quest'opera sono affatichevoli; prima di tutto sono racconti; oltre a ciò la irrequieta modulazione, che ci caccia continuamente e senza motivo da una tonalità all'altra, i passaggi improvvisi e a sensazione in tonalità lontane, fatti abitudine, poscia l'impiego eccessivo degli accordi di settima diminuita e di nona maggiore e minore, finalmente la strumentazione poco colorita o poggiata sopra un fondo di sonorità a tinte uguali, o troppo rumorosa e talora melensa, l'uso uniforme del sincopato, del pedale, la mancanza di vere figurazioni musicali, tutto ciò è diluito per quattro atti, e non si può dire con vantaggio per l'opera d'arte. Per quanto siano efficaci alcuni passi dell'orchestra, il Mascagni ricorre spesso a degli effetti volgarissimi, che gli fanno torto, perchè non è precisamente che la sua musica ne abbia bisogno.

Un altro difetto del Ratcliff è la nessuna economia musicale di fronte a una certa economia drammatica. Per esempio, nel racconto di Mac-Gregorio vi sono delle espressioni troppo cariche di musica e forse falsate da una musica enfatica, mentre, per citare un altro

esempio, al momento del duello tra Ratcliff e Mac-Gregor, alle parole *io rido*, dovrebbe tutta una furia feroce e beffarda scatenarsi e irrompere immensa: è il dramma, è il destino che si compie in fine, è il nodo dell'azione che si scioglie, è la linea retta che si spezza. Qui, un motivo imponente, l'ultima espressione della esaltazione tragica, un motivo, che avrebbe serpeggiato per tutta l'opera, doveva ricevere la sua forma finale, come nei quadri grandiosi del Wagner: qui una frase armonizzata coi coloriti più strazianti doveva dipingere la situazione. Ratcliff è un forsennato: il momento psicologico è giunto: egli demolisce tutto l'edificio di Mac-Gregorio, si avventa su costui come una belva avida di sangue: la tragedia è al suo apice. Ma musicalmente la scena rimane fredda; nessun aumento, nessun rinforzo nella passione, nessuna idea di quella disperazione furibonda che è nelle parole di Ratcliff: *io rido*.

La vena melodica del Mascagni, in quest'opera, non è abbondante, nè varia; oltre a ciò, il riprendere così vicin vicino gli spunti melodici, come spesso gli avviene, specialmente ne' brani strumentali, infiacchisce la frase, povera quasi dovunque, sovente inelegante ed impersonale, eccezion fatta per l'intermezzo del quarto atto. La sua melodia non si rivela mai in larghi tratti, ma è compressa tra brevi confini, fra una moltitudine di mezze cadenze e di altre prosaicamente risolventi o ingannate. Essa è talora composta in precedenza e spiegata sul testo poetico; tale altra volta è fatta in pezzi e, secondo le esigenze della declamazione, costretta a formarsi un mosaico artificiale, ossia un pensiero che non cammina, spalmato di una fine vernice melodica. Lo sforzo di conservare a questa compage l'apparenza della continuità è grande, ma la illusione che l'autore si propone non gli riesce. Or questa melodia è anche nuda, impudica e sfacciata troppo; essa ha da diventar la proprietà del pubblico. E questa preoccupazione la si scorge tanto più, in quanto questa melodia, che all'occhio superficiale sembrerebbe giustificata dalla parola, vista da vicino, non riproduce sempre il testo poetico con analogia, ma è piuttosto calcolata come effetto musicale indipendente. Quante volte il discorso, la situazione chiamerebbero naturalmente la forma del recitativo, ed è invece una frase melodica, non solo sovrapposta alle parole, ma veramente cantata dalla voce e dall'orchestra! Noi non neghiamo però che nel Ratcliff vi siano momenti, in cui il

compositore ottiene una vera e potente efficacia drammatica, quando la sua melodia naturale ed ispirata si compenetra con tutta facilità e morbidezza col discorso poetico. Gli è precisamente in alcuni bei passaggi del racconto di Ratcliff, che io mi sono convinto di questa verità, là, dove la melodia, completamente giustificata, è tutta effetto e splendore.

Ma vi ha un altro punto, in cui, contrariamente a certo interesse che quest'opera suscita dal lato della configurazione melodica, essa non dovrebbe lasciar campo a discussioni. È il colorito armonico. In quanto a ciò, o la si prende com'è, colle sue superfetazioni di effetto, coi suoi arbitrari e inorpellati procedimenti, o la si dimentica, come un *quid* insostenibile e usato: impressioni non se ne portano con sé: è una uguaglianza, che finisce per creare una situazione di attesa continua, senza che essa venga soddisfatta; lascia la mente in una curiosità perplessa e freddo il cuore. Da un compositore, specialmente se giovane, si vorrebbe che egli cercasse, si procurasse nuove vie di espressione, configurasse in modo nuovo ed originale la materia dei suoni, aspirasse con ogni sua possa al nuovo, ad estrinsecare la sua personalità mediante un istrumentale elaborato con diligenza e studio. È così che egli dovrebbe presentare i suoi pensieri in una veste tutta individuale e caratteristica: è a queste condizioni che noi affermiamo la presenza dell'artista. Al Mascagni di tutto ciò poco importa; coi mezzi più comodi e più vecchi, coi procedimenti tecnici più usati egli vuol far ancor breccia. Oh grandi vecchi e giovani maestri — io non posso resistere dal citare i nomi di Riccardo Wagner e di Alfredo Bruneau —, che avete mirato ai più alti ideali della espressione e avete portate le più ardite e mirabili innovazioni nelle pure combinazioni dei suoni: il nuovo maestro non ha bisogno di far ciò: tra i coefficienti del suo successo egli può far a meno del più musicale di tutti; facciansi avanti i procedimenti più vietati, poichè molto dipende ancora da chi sa e può metterli in moto. — Ciò è vero, ma non è consolante per chi, componendo, tenta nuove vie. — Quando un compositore, oggi, dopo i progressi e le scoperte fatte nel campo della musica sinfonica e drammatica, e anche soltanto dell'armonia, dopo i lavori di Wagner (per non menzionare maestri meno noti ma non meno grandi), si abbandona a degli accompagnamenti come questo



(e nel Ratcliff ciò succede più di una volta e di due), una simile lepidezza, e può essergli imputata ad ignoranza o a temerarietà; e in ogni modo, se il pubblico non s'offende, bisogna che il musicista ringrazi da vero la sua buona stella. Così molte cose passano le più comuni, trite e vuote, coperte da un grande prestigio e da un nome diventato celebre. Ma che si dichiarino i successi di questo nome per successi dell'arte vera, ciò dovrebbe rivoltare ogni artista coscienzioso ed ogni uomo che sente l'amore del nobile e del bello.

Il Mascagni si propone di comporre della musica che piaccia alla massa del pubblico; egli ne conosce le debolezze, e le contenta tutte; ciò che più gl'importa non è di creare la melodia come espressione analoga della favella, ma di rilevarne dei tratti sensazionali. Il bottino fecondo lo ha trovato di preferenza nella leggerezza e nella vaporosità di quella scuola, che, dopo avere sfruttato superficialmente i successi delle tendenze moderne, delle tendenze wagneriane, ha detto fin troppo chiaro che nell'arte non si agita l'idea di raggiungere un linguaggio nuovo e potente, bensì il desiderio di impressionare con dei dettagli piccanti. E il pubblico, che crea il successo, spinge involontariamente l'artista ad aggiustarsi a questo fine la sua suppellettile musicale. Così è nell'interesse di raggiungere meglio questo intento, che può essere ancora incosciente, che il Mascagni, col Ratcliff, è entrato nel campo del dramma musicale, lasciando, non so se definitivamente, la forma dell'opera. Ma intorno a questo passaggio non bisogna illudersi: esso non è che una vernice; se si ferma un po' più attento lo sguardo, i congegni dell'opera si scoprono uno alla volta.

Il Ratcliff è un'opera tutta a base di forme declamatorie e di ariosi; la divisione dei pezzi è abolita; mancano i concertati, se si eccettua un piccolo brano a due voci nel quarto atto. Dunque l'opera consiste tutta di una monodia continua sostenuta, accompagnata, illustrata dall'orchestra. Or questo procedimento è sano e commende-

vole. Del resto, il compositore vi era forzato per il solo fatto di avere impresso a musicare tal quale la tragedia dell'Heine. Ma, una volta ommessi i finali, i cori, i pezzi d'assieme in una parola, fatto a meno di questi elementi di varietà i quali, è inutile negarlo, sostengono vantaggiosamente la parte dell'effetto musicale nell'opera, bisogna che qualche cosa almeno del commento armonico, della eloquenza drammatica, passi all'orchestra. Essa deve acquistare quell'interesse, che altrimenti era posto nell'adornamento armonico della massa del coro o in qualunque altra ornamentazione lirica della scena. Il coro ha come ceduto la sua importanza all'orchestra; è colla forza espressiva dell'orchestra, colla potenza del suo linguaggio il più variato, intensivo e nutrito, che il compositore potrà sostenere il carattere della monodia, che si esplica sulla scena. Per ciò, bisogna che questa orchestra, in certo modo, venga emancipata e si renda autonoma. È così che il poeta dell'orchestra, ossia il musicista, può imprendere la lunga corsa attraverso il dramma, sostenendo e realizzando, si badi, col mezzo della massa degli istrumenti, il pensiero dell'azione, dunque l'intendimento del poeta. Sarebbe inutile andar contro alla corrente, che tende ad affermare questa emancipazione dell'orchestra, a toglierla dalla sua parte subordinata e fare che essa prenda continua parte al dramma. D'altronde, noi siamo avvezzi a questa espressione intensiva dell'orchestra, nè ci potremmo mai più abituare ad un nudo accompagnamento. Noi esigiamo che alla verità della declamazione, al suo carattere nitidamente marcato si accoppi una apposita o conseguente espressione drammatica, che la bellezza musicale vi si contemperi e confonda, che l'orchestra, mantenendo consistenza nelle idee musicali, caratterizzi con continue mescolanze di colori, che in essa, l'interprete degl'intendimenti poetici, sia motivato il ritmo, siano giustificate le modulazioni, si trovi conseguito razionalmente il crescere ed il calare dell'espressione, il passaggio da cantilena a recitativo; vogliamo che essa si stringa più che sia possibile all'espressione che emana dalla scena, non abbandonandola mai, commentandola incessantemente, vogliamo che essa parli. Queste innovazioni le accettiamo non solo, ma le applaudiamo di cuore: esse ci ottengono una intensità di efficacia, che è preziosa per noi e che conserviamo con gelosia. Ma le accettiamo purchè a questi elementi di espressione vengano conservate le loro prerogative,

ed essi siano impiegati a dovere. Ora, anche per questa parte, il Mascagni reagisce, e porta l'espressione dell'orchestra ad uno stato, nel quale essa è incompatibile colla nuova forma di declamazione musicale e di arioso sulla base costante della monodia. Quando si vuol tenere in vita un canto monodico continuo, bisogna dare all'istrumentale tutt'altra eloquenza, tutt'affatto più intenso colorito e interesse. Nell'orchestra si ha da riverberare tutta la miscela vasta e grandiosa dell'azione scenica, il dramma tutto quanto vi deve passare; essa ne è come il pensiero realizzato.

Il compositore del Ratcliff, invece, non ci presenta nella sua orchestra nessun ricco, nessun eloquente amalgama di istrumenti, nessun alternarsi e rilevarsi di speciali timbri e coloriti. Essa rimane ancora il sostegno armonico e ritmico della melodia d'opera, è subordinata a questa melodia, la appoggia, la eseguisce, la fa comparire più brillante talora, ma non più eloquente. È, si può dire, elevato a sistema, in quest'opera, ciò che nelle altre di Mascagni è già un abuso, e cioè non solo di far eseguire la melodia del canto dall'orchestra, ma di scrivere questa melodia in ottava per gl'istrumenti, armonizzando nel limite medio: così la melodia acquista un'uniformità di colorito, che degenera in monotonia.

Ma un linguaggio, e un linguaggio espressivo, questa orchestra non lo parla; l'espressione vi è troncata a tratti, per far luogo ad una modificazione di effetto esteriore, non di uno stato intimo; precisamente come avviene per la modulazione dell'armonia. Mutilando pensatamente e raffinatamente l'espressione, congiungendo melodie e dettagli in maniera spesso leziosa, il Mascagni sembra voglia offrire a sè medesimo il mezzo di apparire strano ed originale a suo talento, e crede di imprimere alla sua orchestra il segno di una caratteristica speciale desunta le rare volte da una situazione del dramma; ma bene spesso egli non fa che insinuare nel lavoro un brano, che pur non avendoci niente a che fare, induce un effetto piacevole, e tiene svegliato l'interesse puramente musicale del pubblico, una sorpresa semplicemente materiale, come le campane e le cornamuse. In mezzo al continuo ed irrequieto fluttuare dell'orchestra, ai violini sono assegnate troppo di rado e troppo misere figure, in confronto della melodia, del sincopato o del tremolo, e l'autore raggiunge, anche per ciò, quel che vorrebbe evitare, la monotonia. Da un atto

all'altro l'istrumentale rimane il medesimo: la sua forza costringe, in molti punti, i cantanti a gridare ciò che dovrebbe essere detto nel tono naturale, ma le sue debolezze potrebbero seriamente compromettere la vita di quest'opera.

Dai pochi caratteri rilevati, la critica, nell'interesse dell'arte, ha il dovere di riconoscere esservi, in quest'opera, per parte dell'orchestra, delle mere contorsioni di effetto. Se essa partecipasse davvero all'espressione del cantante, dovrebbe, anzitutto, evitare di confondere la sua melodia con quella del canto, ma dovrebbe determinare e giustificare la esecuzione del cantante-attore. Il linguaggio orchestrale rare volte traduce il pensiero dei personaggi — Margherita è forse l'unico, al quale si applica con efficacia cotesto procedimento —, come esso non traduce il gesto drammatico, il quale è pur così atto ad essere rischiarato dall'orchestra. Mai vi troviamo riprodotta una di quelle aspettative, che vi sono tanto caratteristiche e di cui, nei drammi di Wagner, v'hanno così splendidi esempi. Eppure, nel Ratcliff, coteste sensazioni piene di attesa, convertite in presentimento, sono sì spesse ed intensive; basti citarne due a caso: l'attitudine di Ratcliff nel secondo atto, il suo presentarsi a Maria nel quarto. Ma no; ciò è ideale, è poetico, è superiore. Gli effetti di questa orchestra sono piuttosto calcolati in vista di una certa pittura musicale elementare, e con ciò l'autore ci porta indietro al punto di partenza di uno sviluppo orchestrale moderno, che è la pittura di Haydn, oppure ci riconduce alla pura e nuda ornamentazione assolutamente musicale, e allora vengono in scena le perorazioni e gl'intermezzi, nei quali, visto che essi non sono giustificati da nessuna necessità di essere, non hanno rapporto colla situazione drammatica, e addimostano una forma d'arte meno che elementare, non rimane a constatarsi che un puro effetto musicale, tanto meno accettabile, in quanto che è un effetto senza causa.

*
* *

Ed ora passiamo in breve rassegna i momenti principali di questa opera fortunata.

L'introduzione dimostra una grande povertà di idee e una fattura meschina. Il contenuto della melodia è insignificante; le brevi frasi

(la più lunga è di quattro battute, e si ripete sei volte, le altre sono di due e di una battuta) non costituiscono un discorso musicale naturale e conseguente; l'artificio che le unisce è scoperto mediante cadenze, mezze cadenze e sospensioni; esse sono cucite insieme a stento, con fiacchezza e senza nessuna originalità. Poi questo brano di musica è appiccicato qui, dinnanzi all'opera, senza giustificato motivo, solamente in vista di un effetto musicale, come una preparazione arbitraria del musicale ambiente ed in aperta contraddizione colla situazione drammatica che va a svolgersi. Il dramma è in formazione; il poeta tace delle circostanze, che formano il suo fondo; è con questo intento taciuto, che egli apporta agli avvenimenti una forza di impressione, una efficacia, che mai più vi sarebbe, se le avesse rivelate; e il compositore ci dà una descrizione orchestrale prolissa e dettagliata, a comprendere la quale lo spettatore ha bisogno di leggere il racconto di Margherita del quarto atto, cioè quel che il poeta precisamente ha taciuto. Togliere la melodia orchestrale e vocale insita in quel racconto e sciorinarla con tutta pace a questo luogo significa far dire a Margherita due volte il racconto del quarto atto e mettere ora, nella prima scena, questo personaggio in una posizione sbagliata, tradurre con l'orchestra tutto quanto il suo pensiero, mentre, nell'interesse del dramma, non doveva esistere che un vago presentimento.

Noi dobbiamo ancora spiegarci il perchè dell'esistenza di certi motivi musicali, finiti già alla lor prima apparizione, i quali non ricevono sviluppo alcuno, e sono soltanto ripresi in omaggio a un convenzionalismo della forma. Così, p. e., il motivo degli sponsali di Maria e Douglas,



chiuso in breve dalla cadenza, è subito lasciato per far posto a tutt'altre idee; annunciato ancora nella identica forma e cadenzato, non trova più nessuna relazione, che con la prima scena del quarto atto, nel quale si mostra nel suo solito aspetto, finito quindi in precedenza.

Un processo di formazione qualunque e di sviluppo, nei motivi musicali del Mascagni, non esiste; non sembra essere questa facoltà tra le risorse del suo ingegno.

Per avere una idea esatta dell'arbitrio, con cui il compositore tratta la forma del recitativo o dell'arioso, senza tener conto dell'indole espressiva del discorso, si noti, per ora, il passo seguente:

Più mosso. MARIA

e più to - sto ci nar - ra - te, Du - gla, al - cun che di ho - vo

Questa confusione della forma declamatoria colla melodica, questa sostituzione dell'una all'altra si avverte ancora in molti altri luoghi.

Rinuncio ad occuparmi del racconto di Douglas — la vita a Londra. — Qui l'autore è caduto nel tipo di musica da operetta, e fosse almeno una caduta originale!

Non è mia intenzione di rilevare la debolezza musicale di questo atto pezzo per pezzo, poi mi ripeterei inutilmente. Così io lascio volentieri ad altri il compito di notare quanto sia manierato e anticheggiante il racconto di Douglas: *in carrozza giunsi*, la affettata e vuota ingenuità della canzonetta di Margherita: *apri, piccina*, il procedere di un accompagnamento strumentale arcaico, quando a crome ribattute, quando in contrattempo. Quest'ultimo effetto mi richiama alla mente un altro racconto, quello di Mac-Gregor, nel mezzo del quale ascoltiamo il motivo che significa le imprese di Ratcliff al *Sasso nero*.

Andante.

pp

Questo mi pare comune, per null'affatto musicale, in una parola, mancato. Il racconto di Mac-Gregor, dunque io diceva, offre delle incredibili anomalie di espressione. Lasciamo il movimento ritmico che trascina nella forma della strofe lirica delle espressioni, che vi sono tutt'affatto contrarie; basta citare:

M. G.

The musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "Fi-nal-ment - te avo- lò la mia fan- ciul - la Se non che nel- le ste-ssin-fu- sta". The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. It includes the tempo marking "Andant. molto mosso" and dynamic markings "pp".

Al momento in cui Mac-Gregor ricorda l'anello tolto a Duncano, fidanzato di Maria, dal suo uccisore Ratcliff, dunque una circostanza infame e crudele, egli canta in guisa così grandiosa, solenne, eroica, come se ci raccontasse una impresa, di cui egli senta il vanto e la gioia. Ammetto che l'artista, che cantò questo passaggio, ci mise tutto il suo impegno per falsarne vieppiù l'espressione: ma essa era già gravemente pregiudicata. Certo, pel compositore e pel cantante si trattava, in sostanza, di questo: *On voulait plaisir aussi par là.*

Questo atto si chiude con una fortissima ripresa del motivo dello scontro al *Sasso nero*: la trovata è buona, drastica e sentita, ma l'atto intero è il più debole dell'opera.

Tutt'altro interesse, molto superiore cioè, offre il secondo atto. Abbiamo accennato precedentemente a degli espedienti trovati dal compositore nelle spezzature e nel rapido e improvviso seguirsi di tempi musicali ineguali, per ottenere un'accentuazione approssimativamente regolare del verso e una risoluzione degli accenti abbassati nei tempi forti della battuta; non vi ritorneremo più sopra. Così, inutile ormai sarebbe il rilevare la deficienza dei procedimenti strumentali. La presentazione di Ratcliff succede appunto sopra uno di questi luoghi comuni del vecchio stile accompagnatorio dell'opera, che l'autore si compiace di tanto in tanto di esumare.

Andante molto mosso. GUGLIELMO

Ma l'interesse di quest'atto comincia colla caratteristica pittura che Tom fa dei ladri dormienti: qui vi ha ritmica vivace e chiara, benchè l'idea musicale, su cui si aggira il declamato del canto, non presenti originalità. Anche la sfuriata di Ratcliff contro i gaudenti della società, sopra un andamento sincopato dell'orchestra, ha in sè un colorito declamatorio un po' uguale, che acquista però calore e vera vita drammatica al subentrare di un tratto caratteristico, che il Mascagni, con senso retto e fine conoscenza, ha saputo insinuare e mantenere nella frase, io voglio dire col beethoveniano



il quale, ripetuto, dà colore e forza alla situazione senza plagio. Quanto è interessante la condotta della parte di Ratcliff, altrettanto piena di luoghi comuni, fredda e costantemente raddoppiata, nella sua abusata melodia, è quella di Tom. La declamazione, meno poche mende, è corretta. Mascagni è molto attaccato all'effetto, al succedersi proporzionato della melodia considerata in sè medesima e del contesto musicale, più che del discorso naturale. Certo, il maestro nè anche qui è ricco di tecnica, di procedimenti originali; la sua tavolozza si dimostra usata ed eguale, il sincopato è divenuto una risorsa, che forma il paio, quando col tremolo, quando colle crome ribattute e col canto ai violoncelli ed alla voce. Vere e proprie figure strumentali, eloquenti e nuove, vere e drastiche combinazioni armoniche, capaci di imprimere un colorito energico alla melodia, non appaiono. Il leggero carattere italiano è finora in tutta la sua piena

luce; tra il dialogo si vanno insinuando delle brevi melodie, che non vi hanno nulla a che fare; alle volte vi ha un impiego di mezzi elementari e barocchi all'eccesso. Lesley, p. e., canta falsamente a questo modo:

PP. rall. L.

PP. co - si ben di - pin - to t'han - no etc.

e l'orchestra continua, riepilogando col suo solito motivetto: capisco, l'ambiente è volgare, e la posizione del musicista non è facile, ma, per poco che egli ci avesse messo del suo impegno, poteva liberarsi di questi espedienti abusati.

Nel racconto di Ratcliff (omettendo di rilevare la mancanza di vere figure caratteristiche strumentali), la melodia si esplica in tratti più larghi, essa è più calda e, in certi momenti, veramente ispirata. Il motivo, p. e., che sintetizza la occulta potenza che lavora e domina nella volontà di Ratcliff, è bello, appassionato, vi ha intuizione del carattere; ma ricorda alquanto, nella sua prima parte, una melodia dei *Maestri Cantori* di Wagner.

Lento. G.

Vi so - ne stra - ne or - ri - bi - li pos - se a cui sog - giac - cio

dolce

Ma ancor migliore, secondo il mio sentimento, è l'altra frase con cui propriamente comincia il racconto:

And.° sost. calmo. G.

Quando fan-ciul-lo an co-ra a qual-che pas-so da me so-lo mi da-va etc.

pp

Il discorso musicale è espressivo, animato, fluente; la melodia si forma e acquista ampiezza, colorito, passione. Il terzo motivo principale di questo pezzo importante è, al contrario, infelice. Esso ha un fare ponchielliano, cascante, usato e triviale: ma, in compenso, c'è passione, c'è il dramma nella frase « *Ah maledetta serpe* ». Fosse altrettanto felicemente intuita la fase del *no derisore* e tremendo e l'altra del giuramento. Sulla non completa riuscita di questa ultima concezione io insisto, pur convenendo che, in questo passo, qualche cosa di misterioso, di sinistro, di terribile si annuncia nell'orchestra e la posizione è salvata, specialmente per questo tratto, che è caratteristico e, nella sua semplicità, efficacissimo:

G.

Per Dio giu-ral, per le pos-se del cie-lo e del-l'in-fer-no etc.

mf

La scena finale è illustrata da un episodio poco naturale e molto appiccicato. L'uscita notturna dei ladri dalla taverna è accompagnata dalla melodia delle cornamuse e dal suono delle campane: tutto ciò è pittoresco, ma non ha niente a che fare colla situazione. Io non

so poi a qual nuovo genere di armonizzazione appartenga il passo seguente, che non mi sembra invero nè peregrino nè molto piacevole per l'orecchio.

Andante sostenuto.



Il secondo atto è certamente il meglio riuscito; è quello in cui vi ha più forza drammatica, più varietà e più musica.

Il dramma di Heine non ha ancora raggiunto il suo apice, ma l'opera del Mascagni, per me, è già arrivata al suo culmine effettuale, e ciò che segue, pur contenendo degli importanti momenti musicali isolati, non mi sembra — non dirò in quanto allo stile, chè nell'opera nel Mascagni non è questione di stile e di individualità, ma solo di forme derivate — in quanto a sostanza musicale ed a effetto, sia all'altezza del secondo atto. E, passi l'introduzione, già rilevata per l'impiego caratteristico di certi suoni descrittivi, di questa discesa son già visibili le tracce nel monologo di Ratcliff. Nelle sue due prime parti, egli ha più vita drammatica che sostanza musicale e sentita melodia; anche la forma declamatoria vi è meno riuscita. Qualche ripetizione delle parole, se non nuoce, è però inutile e troppo evidentemente provocata dalla melodia, che ha bisogno di completarsi. Bella invece, italianamente intuita, anzi di tutto classico sapore italiano è la frase: *No, non debbo morir*. Il non poter dire altrettanto bene della scena che segue è tanto più rincrescevole, in quanto che essa è, nel dramma, una delle più importanti ed efficaci. Secondo il mio parere, il Mascagni non ha sentita tutta quanta la forza della situazione, che va a prepararsi con un crescendo imponente. Quando Ratcliff si rivela a Douglas, nulla accenna, nell'espressione della musica, alla scossa, che questi deve pur provare nel sapersi

in presenza dell'assassino di Macdonaldo e di Duncano. Il suo modo di esprimersi rimane composto e freddo, sostenuto dal solito accompagnamento dell'orchestra, che ricorda la cabaletta italiana, col vieto procedimento del canto, che è ripercosso dai violoncelli e dai contrabassi. Questi due rivali che, combattendo, uniscono, sia pur anche per un solo istante, le loro voci in *seconde* e in *terse*, è un tentativo strano e ardito di pittura drammatica verista, molto questionabile, perchè inefficace affatto all'esecuzione. Il movimento della melodia continuata dai bassi, sotto le crome ribattute, è fiacco e non risponde alla situazione. Il riso col quale Ratcliff va commentando gl'improperi atroci di Douglas, di battuta in battuta, è qualche cosa che ricorda più di un'arcadica situazione della nostra vecchia opera: questo *ah! ah!* si ripete per nove battute continue, nè si può dire che, pel vero senso artistico, la rappresentazione reale lo renda, non dico passabile, ma tollerabile. In complesso, questa scena del duello, chiusa da un brano di *Cavalleria rusticana*, con relativa violinata come perorazione, non è riuscita. Ratcliff è caduto sotto i colpi di Douglas, e l'orchestra prende ad eseguire un pezzo strumentale sul tema del destino di Ratcliff, già annunciato nel racconto del secondo atto, a cui si aggiunge incidentalmente l'altro tema, pur tolto dal racconto medesimo e di wagnerico aspetto; ma il pezzo si regge, in sostanza, sul solo primo tema; il quale, per essere troppo ripetuto — quattro volte di seguito — perde la sua importanza e, specialmente per colpa della sua seconda parte, infiacchisce sensibilmente questo brano, troppo prolisso per la situazione. L'autore ha voluto dire sinfonicamente la percossa del destino, cui il tracotante Ratcliff soggiacque: sta bene, ma non per questo egli doveva interrompere l'azione, per farci assistere ad un effetto assolutamente musicale con un pezzo isolato, in una forma chiusa, anti-artistica e indipendente, nel quale, dopo tutto, egli ha esclusivamente calcolato.

La scena finale, un nuovo monologo di Ratcliff, è interessante e drammatica, ma la perorazione è uggiosa, fragorosa, usata a sazietà.

Il quarto atto comincia con un grazioso intermezzo. Esso trasporta subito l'uditore nello stato d'anima richiesto dalla situazione. Come brano di musica non è gran cosa, ma il carattere leggero, molle e vaporoso vi è scolpito; la gioia vi è mite e velata, la voluttà vi serpeggia, tutto un colorito amabile e carezzevole attrae e soddisfa;

sentiamo e comprendiamo in un attimo: ecco la vita del teatro ed ecco, io lo dico con compiacimento, il compositore teatrale.

Altrettanto non posso affermare pel rimanente di questo atto, il quale, a mio credere, è, col primo, tra i più scadenti dell'opera. Il racconto è un tale inverosimile raffazzonamento poetico e musicale, pel quale io non so trovare un termine di confronto, nè anche in qualche mostruoso passaggio di certi spartiti tradotti, in cui le parole sono malmenate e sacrificate, per servire in ogni modo alla idea musicale. Noi avremmo ancora preferito di sentire la sola orchestra, coi suoi motivi incollati uno all'altro, piuttosto che un tale strazio delle parole del testo. La musica probabilmente, per molti tratti, è stata composta in precedenza e le si è spiegato sopra il testo alla meglio; certo questa è l'impressione immancabile.

La scena, che segue immediatamente tra Ratcliff e Maria, mi è parsa, ad onta di un visibile sforzo del compositore per riuscire a delle espressioni fortemente passionali, incolore e fredda. E, con tutto che, in questa scena, non vi sia nessuna economia di espressione, il pubblico per essa non si è veramente scosso. In realtà, non vi è l'efficacia che dovevamo aspettarci. Anzi tutto, perchè non c'è differenza di espressione fra il discorso naturale e le frasi di forte passione. La melodia, tutto affetto dolcissimo, anzi fremito, delirio amoroso: *Un sogno è questo*, serve per le parole che Maria rivolge a Ratcliff: *Non muoverti, s'aggruma il sangue, via sta tranquillo*, e ciò è un non senso palese. Ma, dove questa scena va a rotoli, è a partire dalla frase cantata dalle voci in *ottava d'effetto*,

And. sost. molto.

Oh, deh! Gu-gliel-mo mi la-scia etc.

colla chiusa, in cui i personaggi cantano in *sesta* lentamente il solito *vieni, fuggiamo*, serrandosi l'un all'altro, sull'avanti-scena e filando

le note che si perdono. Ciò costituisce un così rancido avanzo arcaico della vecchia forma dell'opera, che ne fa sorridere e compatire, pensando a quali espedienti ricorre il musicista quando, dimentico del dramma, se la vena non lo assiste, pone, al posto del vero suo ufficio di poeta dei suoni, quello di semplice fabbricatore di effetti. E questo dramma, spezzato così, come lo raccoglie egli ancora? Dissi già che l'azione precipita; ho caratterizzati i due ultimi episodi, l'uccisione di Maria e di Mac-Gregor e credo di essermi spiegato. Margherita, mostrando agli ospiti e ai servi i cadaveri, ritorna all'idea dominante del suo racconto e l'opera termina colla ripresa orchestrale della melodia d'amore.

Ratcliff non è una bell'opera d'arte, ma, col suo successo, è una prova di più del grande contrasto, che esiste ancor sempre fra l'effetto sul pubblico e il vero valore intrinseco della produzione.

L'esecuzione al teatro della Scala di Milano però non fu buona. Vi sono due parti, in quest'opera, che vogliono essere interpretate con molta intelligenza: l'una è quella di Ratcliff, l'altra è quella di Margherita. La prima fu sostenuta da un cantante di vaglia ma non da un attore: la seconda mancò completamente per ogni senso. Ma, anche se il Ratcliff fosse eseguito alla perfezione, non per questo io avrei motivo di modificare il mio parere.

L. TORCHI.

HULDA

OPERA IN QUATTRO ATTI ED EPILOGO - PAROLE DI C. GRANDMOUGIN
MUSICA DI CESARE FRANCK.

L'azione del dramma succede in Norvegia verso l'undicesimo secolo. Già il sole tramonta sul mare; Hulda, figlia di Houstawick, e la madre indarno aspettano il padre a caccia pel monte coi figli; forse, allontanatisi di troppo, sorpresi dalla notte hanno chiesto asilo a qualche grotta; o forse s'ha da temere la vendetta degli Aslak, la famiglia rivale il cui odio mai non assonna? Si preghi Iddio, e che i neri spiriti scatenanti i tenebrosi flutti colpiscano i nemici. Una voce risuona per l'aria: sono pescatori. Come mai non s'ode la fanfara nunzia dell'arrivo del padre? A un tratto giunge all'orecchio squillo di corni: sventura! Sono gli Aslak! Houstawick e i figli dormono l'eterno sonno. S'avanzano, le mani ancor vermiglie del sangue dei vinti, i carnefici: a loro la donna, a loro la figlia del rivale detestato! Hulda si rivolge al figlio maggiore di Aslak, a Gudleik; ella gli giura vendetta, ella sarà la rovina, sarà la morte.

Atto secondo. È giorno di gran festa al palazzo degli Aslak, s'ha da celebrare un doppio imeneo: Gudleik con Hulda, Gunnard con Thordis. Gudrun, madre degli Aslak, non si dimostra lieta, assalita da tristi presentimenti, teme Hulda; anche i fratelli di Gudleik lo esortano ad abbandonare la figlia dei loro nemici. Hulda detesta Gudleik; ama invece un cavaliere della corte reale, Eiolf, e quando questi si presenta vestito ed armato riccamente, ella non riesce a nascondere la propria emozione. Incomincia il giuoco della spada. Eiolf, disarmati i suoi avversari, si trova solo contro Gudleik; Hulda promette la sua mano premio al vincitore. Gudleik, che ha sospetto dell'amore d'Hulda per l'avversario, provoca Eiolf. La lotta diventa reale; Gudleik, ferito a morte, cade.

L'atto terzo comprende un monologo d'Hulda ed una gran scena d'amore fra Hulda ed Eiolf.

Atto quarto. La scena rappresenta il parco reale : è notte, in fondo si scorge il castello illuminato. L'atto incomincia con un balletto allegorico, la lotta fra l'inverno e la primavera, e con danze di Elfi ed Ondine. Indi la folla, invitata da un araldo, si reca al castello. Restano Swanhilde, mesta perchè Eiolf l'abbandona, e Thordis che consola l'amica e le conduce Eiolf circondato da un gruppo di Elfi. Swanhilde riesce a riaccendere l'amore nel fidanzato. Intanto Hulda, non vista dagli amanti, sorprende le loro parole e decide di vendicare l'odioso spergiuro. Dietro suo eccitamento Eyrice, Eynar, Thron, figli di Aslak, uccideranno Eiolf ad un convegno d'addio ch'ella avrà con lui. Così accade. Hulda riman vendicata ; gli Aslak però non lo sono, vogliono immergere la loro spada nel seno di lei, ma, sopraggiunte le genti d'Eiolf, si danno alla fuga. « Tutti perirono per causa mia, per amore ! » esclama Hulda ; essa morirà di suo grado :

C'est bien ! J'entends déjà des voix
Dont l'étrange douceur vers l'abîme m'appelle !
Terre maudite, adieu pour la dernière fois !
Je vais connaître enfin la Justice éternelle
Dans l'insondable immensité !

E, salita su un dirupo, precipita nel mare.

Questa, in breve, l'azione del dramma. Cesare Franck si diè a scrivere la musica nell'anno 1879; non vi lavorò che la state nelle vacanze d'agosto a settembre concessegli dall'insegnamento, attendendo nello stesso tempo ad altre composizioni. Lo spartito fu al suo fine nel 1882, e nel 1885 venne compiuta l'istrumentazione. Già nel 1848 aveva scritto un'opera « *Le Valet de ferme* » ; la presentò all'« Opéra-National » d'A. Adam, ma la rappresentazione non accadde. V'ha pure di lui un dramma lirico « *Ghisèle* » su libretto di G. A. Thierry, non ancora terminato nell'istrumentazione quando il Franck morì.

Desiderava il musicista belga che l'*Hulda* fosse accolta all'« Opéra » o al teatro della « Monnaie » di Bruxelles: desiderio vano! In vita egli non udì che qualche esecuzione frammentaria del suo lavoro. Solo lo scorso anno, l'8 di marzo, l'opera fu rappresentata a Monte-Carlo, sotto la direzione del M^o Jehin; esecutori erano le signore

Deschamps-Jehin, D'Alba, Risler, Dartois, Signa, ed i signori Saléza, Lhérie, Joël Fabre, Borie. Or ora fece la sua comparsa al « Théâtre-Royal » di La Haye e quanto prima entrerà in repertorio a Bruxelles.

Non è il caso di esaminare il libretto; il carattere d'*Hulda* è delineato abbastanza, gli altri personaggi sono i soliti fantocci. Di qui lo squilibrio dell'opera d'arte nel suo tutto; alla musica originale e sentita mal risponde la poesia, in nulla questa s'innalza sopra ciò che comunemente s'usa scrivere per melodrammi. Qual sia l'effetto complessivo dell'opera d'arte e fino a qual punto la modernità dello stile musicale faccia dimenticare la convenzionalità del libretto, solo l'assistere alla rappresentazione può dircelo.

In riguardo alla sua struttura il melodramma si può dire lavoro di transizione. Alcune forme dell'*opera* non vi sono abbandonate, i cori non sempre son richiesti da necessità drammatica. Manca all'edifizio musicale quell'unità architettonica, cui mirò il Franck all'oratorio e nelle sue composizioni strumentali; mancano quegli effetti particolari, caratteristica e fascino dell'arte wagneriana; non motivi tematici, ma solo qualche motivo di reminiscenza; l'opera si mantiene nelle tradizioni del melodramma francese.

Nei limiti della forma d'arte scelta — nè, dato il libretto, poteva essere altrimenti — il Franck fu felice. Non gli rimaneva che trar partito delle situazioni ricche e varie. L'azione assai semplice lasciava largo campo alla lirica ed alla descrizione dell'ambiente; il soggetto nordico dell'*Hulda*, pittoresco e selvaggio, convenne assai bene al temperamento del compositore.

La musica del Franck ci conquista subito per la sua originalità, e non solo nella melodia semplice ed espressiva, lontana da luoghi comuni, ma più ancora nelle idee armoniche: questo tratto caratteristico anzi gli dà una fisionomia propria tra i musicisti contemporanei.

Camillo Saint-Saëns scrive: « Il est parfaitement juste de dire: ' Il ne faut que de l'étude et de la patience pour produire des accords agréables; mais trouver un beau chant est l'œuvre du génie '. On peut dire avec une égale justesse: ' Il ne faut que de la facilité pour produire une mélodie agréable; mais trouver de beaux accords est l'œuvre du génie '. Les belles mélodies et les belles harmonies sont également le produit de l'inspiration; mais qui ne voit

qu'il faut un cerveau bien plus puissamment organisé pour imaginer les belles harmonies? »

Il Franck è fra i creatori d'armonie: e non sono solo particolari sparsi qua e là nel discorso musicale che lo rivelano armonista profondo, è la continuità dell'idea armonica sviluppata di pari passo colla melodica. Come il Wagner, egli predilige il genere cromatico, ma, pur usando senza parsimonia gli stessi mezzi, conserva al suo stile ardito e moderno un aspetto da quello del Wagner perfettamente distinto.

Lo stile armonico del Franck, le sue « rime aspre e chioce », l'uso frequente del modo minore col sesto grado inalzato di semitono — senza che la musica tradisca fiacchezza — contribuiscono al colore generale tetro dell'*Hulda*. E come su questo fondo fosco spiccano dolcissime le melodie d'amore, come ci rasserena il sentimento della natura sì schietto ed intimo in alcune pagine sinfoniche!

Diamo ora una scorsa allo spartito.

Sin dalle prime battute il musicista ci prepara all'ambiente del dramma.

Poco lento.

The musical score consists of three systems of staves. The first system shows the piano part (left) and violin part (right). The piano part begins with a fortissimo (*ff*) dynamic, while the violin part starts with a *poco meno f.* dynamic. The second system continues the piano part with a *molto dim.* marking and the violin part with an *espress.* marking. The third system shows the continuation of the piano part.

Quest'introduzione a volte cupa, a volte tranquilla, piena di dolce mestizia e con un non so che di pittoresco, accompagna il dialogo fra Hulda e sua madre e ne ritrae l'animo ansioso. Quanta espressione nella frase della madre « *Confiantes dans sa justice, prions-le donc ce Dieu d'amour* » e nella preghiera, cui fa repentino contrasto l'invocazione agli spiriti! E dopo il placido canto dei pescatori, quale effetto produce la scena dell'arrivo degli Aslak irrompenti col loro canto violento e selvaggio! L'atto si chiude col giuramento d'Hulda, pagina di grande efficacia drammatica. Vi si nota, ripercosso con ostinazione nel basso, un motivo cromatico discendente (tema della *Vendetta*), uno dei pochi di reminiscenza nello spartito; l'incontroremo nel secondo atto quando Gudrun dice di temere Hulda (pag. 49) e nel monologo d'Hulda (p. 74).

Un caratteristico coro di donne apre l'atto secondo. Sorvolando — non già perchè men degne — sulle scene successive, il dialogo fra Thordis e Swanhilde, la scena fra Gudleik e i suoi fratelli, arrestiamoci alla preghiera che la madre Gudrun rivolge ai figli per calmarli. Quanta ricchezza di sentimento in questo breve squarcio lirico, qual semplicità e verità drammatica!

Mes en - fants, mes en - fants, Que la paix soit tou-jours a - vec

Non troppo lento.

vous! Si vous sa - vez m'ai-mer au -

tant que je vous ai-me, ou-bli- ez, ou-bli- ez tous

Più lento.

vo - tre cour-roux. La viell- les - se dé - jà m'ao -

rall.

ca-ble, ne bri-sez pas mon fal-ble cœur par le spec - ta - cle é-pou-van - ta-ble de

vo - tre cou - pa - ble fu - reur! Gud - leik, toi le plus

vieux, sois aus- si le plus sa - ge et vous, Ey-rie, Ey-nar,

Ar-ne, tous, cal-mez- vous, pour mon grand a - ge, so-yez doux, etc.

Originale n'è la chiusa: un tratto di scala cromatica ascendente, che conclude sull'accordo di *La* minore.

Splendido è il monologo d'Hulda; quando questa pensa a Eiof

« O toi qui m'apparus au sortir de l'église,
Vaillant chevalier de la cour,
Seul vivant dont je suis éprise,
Eiof! pressens-tu mon amour! »

— troviamo una frase accarezzante, che riapparirà nel monologo del terzo atto. Il coro dell'imeneo assai bene collegato al monologo, il canto delle Spade, il finale sono pagine molto originali ed in carattere coll'ambiente.

Perfetto contrasto forma il terzo atto. Un magnifico intermezzo sinfonico, pagina del tutto personale, descrive mirabilmente la calma d'una notte d'estate.

Lento.

Al breve monologo d'Hulda succede il duetto d'amore, che dura quasi tutto l'atto; ricco di melodie, espressivo ed appassionato.

Sempre maggiore diventa l'attrattiva della musica nell'atto quarto, il più sviluppato di tutti ed il più vario. S'apre con una marcia-coro e con un balletto allegorico, la lotta dell'inverno e della primavera; musica di danza fra la più originale e bizzarra scritta pel teatro; ora dolce e graziosa, ora ruvida come nella danza dell'inverno; d'una leggerezza aerea nella danza degli Elfi, o mollemente ondulata in quella delle Ondine, o vorticoso nella ridda finale.

La scena d'amore successiva è una delle culminanti dello spartito; che bellezza il cantabile d'Eiolf « J'en demeure troublé jusqu'au fond de mon être », come la musica rinforza il sentimento poetico nel crescendo alle parole d'Eiolf « Je t'aime ».

Swanhilde:

Oh! tu m'aimes encore!

Eiolf! Ton cœur n'est pas à tout jamais glacé!

All'apparizione d'Hulda, quando Eiolf sospetta la presenza di qualcuno:

Quelqu'un a soupiré là-bas?

l'orchestra ricorda taluna frase della scena d'amore del terzo atto (pag. 156-7).

« Non, c'est la brise
Qui se joue à travers les arbres dans la nuit »

risponde Swanhilde abbracciando Eiolf:

« C'est un buisson courbé par le vent qui s'enfuit ».

Qui non so far di meglio che citare:

Molto rall.

C'est un buisson courbé par le vent qui s'enfuit

Non troppo lento.

EIOLF.

Ah! sur ton sein je me re-po-se.

Sur ton sein je me re-po-se! U-ne sé-ré-ni-té

nou-vel-le-ment é-clo-se M'en - va - hit comme un clair so-

SWANHILDE

O gran-de âme, en - traî - née un mo-ment vers l'a - bi-me, A -
leil Oui, c'en est

- me de bon vou-loir qui gô-toy-ais etc.
fait ! L'a-mour en tra-hi-son s'a - ché-ve

Il lettore avrà di già ammirato l'ampiezza dello sviluppo melodico : dopo una ventina di battute il pensiero rimane ancora sospeso ; dovrei

aggiungere due volte tanto per arrivare alla conclusione. Alle voci degli amanti s'unisce quella d'Hulda, che, tradita, medita vendetta:

« Oui, c'en est fait! l'amour en trahison s'achève!
 Je sens que je perds tout en perdant ce beau rêve!
 Et me voilà rendue à mon isolément!
 Haine des anciens jours, viens à moi, sombre haine!
 Fais qu'en ma vengeance prochaine
 Le parjure odieux trouve son châtement ».

Pagina splendida questo terzetto! Ad una melodia affascinante si sposano le più deliziose armonie.

La scena tra Hulda e i fratelli Aslak ci toglie l'incanto; fosca di colorito, procede rapida. Notiamovi un tema nel basso (pag. 284-5); ritornerà nell'epilogo (p. 313) quando gli Aslak si dichiarano pronti a compiere la vendetta. L'atto si chiude con un coro festivo.

L'epilogo si presenta assai pittoresco collo stesso tema del preludio del primo atto e con una melodia popolare di carattere nordico, semplice e fresca, moventesi colla melanconica grazia d'una mazurka di Chopin. L'impressione tranquilla del paesaggio perdura nel coro dei contadini « Le lac sourit, les voiles blanches Glissent sans bruit sur les flots clairs », sereno e giocondo saluto alla vegnente primavera. La catastrofe grandiosa e tragica è degna corona all'opera.

Ho voluto con queste pagine non dare un giudizio su Cesare Franck, ma solo raccomandare al lettore lo spartito (1), certo che non si lagnerà del mio consiglio. La riduzione per canto e pianoforte è dello stesso Franck sino a pagina 245, indi col soccorso di note manoscritte fu proseguita da un allievo, Samuel Rousseau; il preludio del terzo atto, le danze e la marcia sono trascritti per quattro mani. Anche al pianoforte la musica, lontana da effetti teatrali, piace per un'intimità di sentimento — rara nei compositori francesi, per la ricchezza dei particolari, e l'impressione s'accresce ad ogni nuova lettura. E ci vien fatto di domandare, come mai un'opera così geniale non sia stata rappresentata che dopo la morte del suo autore; e chi se ne accorse? Venne alla luce così alla cheta, lungi dai grandi centri teatrali. Forse il Franck avrebbe scritto di più pel teatro se la via

(1) Editrice è la casa Choudens fils di Parigi.

ne fosse stata più facile; ma egli modesto e timido, tutto dedito a' suoi doveri d'organista e d'insegnante, era compreso ed ammirato solo da un pubblico ristretto.

È ingenuità lo sperare che l'*Hulda* venga tradotta ed entri nel nostro repertorio? E non so se qualche nostra istituzione artistica sia in grado di tentare l'esecuzione dello stupendo oratorio *Les Beatitudes*; però nutro fiducia in una cosa: ci sarà ben fra noi un valoroso direttore d'orchestra che vorrà acquistarsi un grande titolo di benemerita, farci la sorpresa d'eseguire l'importantissima sinfonia in *Re*. L'arte di un Franck, così personale e moderna, non deve rimanere sconosciuta al pubblico italiano.

ABELE ENGELFRED.

BILLROTH (*)

Pieno di impressioni d'ogni specie ricevute dall'arte, dalla società e dalla natura, carico a dovizia di ricordi personali, io ritornai dal mio soggiorno di quattro mesi fatto a Parigi, nella mia quieta stanza di studio a Vienna. Ed ora nella mia vita comparve un essere che io serbo e benedico come un dono inaspettato della provvidenza: Teodoro Billroth. Non ch'io avessi avuto bisogno della sua preziosa mano chirurgica, — egli, senza coltello, mi è penetrato profondamente nel cuore. Una mattina egli entrò da me: un uomo vigoroso, imponente, con la barba intera, folta e bruna, la fronte bella ed arcuata e gli occhi azzurri alquanto profondi, dai quali risplendevano ingegno, giocondità e benevolenza. Ciò che mi procurava l'onore di una visita così distinta? Io non lo poteva che supporre: era il musicista in Billroth. Allorquando, nell'estate 1864, io fui a Zurigo, udii il suo nome per la prima volta. « Che peccato che non ci sia Billroth! » mi osservava il prof. Lübke. « Se Billroth non fosse partito! » ripeteva il compositore Teodoro Kirchner, dal quale Lübke mi aveva condotto. « Billroth, aggiunse egli, è stato chiamato oggi telegraficamente a Lucerna, per medicare Ferdinando Lassalle gravemente ferito nel duello con Rakowitz ». Alla mia domanda, quale interesse potesse avere per me il famoso clinico, mi si rispose descrivendomi il grande amore di Billroth per la musica e il suo talento musicale oltrepassante d'assai il diletterantismo. Mi si disse che egli era un eccellente pianista e che radunava presso di sè un quartetto, nel quale egli assumeva la parte del secondo violino o anche della viola. La conoscenza mancata a Zurigo mi fu dunque procurata più tardi a Vienna. Per fortuna io conosceva molto bene il nome e l'im-

(*) Dal libro di E. HANSLICK: *Aus meinem Leben*. Berlin. Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur, 1895.

portanza di Billroth ed evitai il lepido equivoco, che a lui medesimo successe poco dopo a Vienna col grande giurista professore Ihering. Ihering, chiamato quale professore all'Università di Vienna, fa le sue prime visite e viene anche da Billroth nell'ora dell'ambulatorio. « Io mi chiamo Ihering. » — « In che posso servirla? » — « Io mi chiamo Ihering. » — Pausa. — « Sì, che cosa le è accaduto? » — « Ma io le ho detto che mi chiamo Ihering! » grida bruscamente e irritato il professore di diritto romano, si volta e se ne va in fretta. Billroth ha raccontato sovente ridendo questa scena successa durante l'ambulatorio e ha opinato, con ragione, che un medico tuttavia non è necessariamente obbligato a conoscere i nomi di tutti gl'importanti giuristi. I due signori hanno, del resto, parlato insieme molto bene in circoli socievoli. Anche Ihering, con un temperamento certo più impetuoso di Billroth, era un uomo altrettanto pieno d'ingegno e grande amatore di musica come questo.

Fu una fortuna per Vienna, come per Billroth medesimo, che egli tolto dalle condizioni ristrette di Zurigo, fosse gettato nel flusso di onde più alte e più larghe. Natura d'artista e di scienziato, un indagatore senza pedanteria, un talento socievole pieno di vita giovane e gioconda, Billroth si attaccò con « organi abbarbicantisi » a tutto ciò che Vienna offre di bello, di grande, di notevole. Ogni sera egli era in un teatro o ad un concerto, ad un ballo, ad una mascherata o ad una *soirée*, dappertutto presente in corpo ed anima. Tornato a casa dopo tali divertimenti, accendeva la sua lampada da studio e scriveva senza interruzione fino all'alba! In queste ore di notte sono originati i più importanti lavori di Billroth. Poscia la mattina la passava alla clinica, dove l'ardito operatore era divenuto presto l'ammirazione de' suoi colleghi, l'idolo de' suoi scolari. Io non ho visto mai una simile energia di lavoro e di vita. « Un uomo straordinario! » esclamarono presto i medici, gli studenti, i musicisti, — e tutti gli altri.

Billroth acquistò la palazzina abitata già dal suo collega il consigliere di corte Bamberger, nell'Alserstrasse, e fece arredare particolarmente la vasta sala dei concerti con gusto artistico. Quanti bei ricordi si rannodano a questa sala, consacrata colla miglior musica e la più nobile sociabilità! Da molto tempo Billroth era un caldo ammiratore di Brahms, che egli conosceva personalmente sin da quando

era a Zurigo. I tre quartetti per archi, le due prime suonate per violino e pianoforte ed altre opere strumentali di Brahms sono state eseguite per la prima volta in casa di Billroth. Ancora alcuni quartetti vocali e cori per voci di soprano li udimmo prima là che alle esecuzioni pubbliche. Il primo quartetto Hellmesberger e Brahms al pianoforte si incaricavano della musica da camera; anche Saint-Saëns, Amalia Ioachim, Giorgio Henschel ed altri artisti stranieri vi eseguivano le lor cose migliori. Billroth stesso non prendeva parte alle esecuzioni — dunque un « dilettante » della specie rara, che non vuole brillare personalmente; egli faceva il padrone di casa nel modo il più amabile e durante l'esecuzione se ne stava a parte in una poltrona, quale un ascoltatore attento che si diverte in silenzio. Ogni serata musicale era sempre chiusa da un'allegra cena, — anche per questa, Billroth, da fino conoscitore e da mente delicata, soleva comporre egli stesso il programma. Di tratto in tratto vi aveva anche una disinvolta serata di conversazione; Billroth aveva presto attratto a sè le migliori intelligenze musicali di Vienna e vedeva volentieri come suoi ospiti Goldmark, Nottebohm, Door, Epstein, Brüll, Roberto Fuchs, Richard von Perger, Kalbeck ed altri. Ma la triplice alleanza musicale più stretta la formavamo noi tre: Billroth, Brahms ed io. Fu in una sera passata nella più intima familiarità, dopo una bella esecuzione di concerto, che Brahms e Billroth scambiarono con me il « tu » fraterno. Ciò mi ha fatto più piacere che due ordini cavallereschi! Io ho suonato molto a quattro mani con Billroth, particolarmente tutte le nuove cose di Brahms, appena erano stampate nella riduzione o per quanto erano leggibili nel manoscritto di Brahms. Billroth era un abile suonatore, di tocco potente, un rapido lettore a prima vista, un giudice giusto e sicuro. Alle prime rappresentazioni, specialmente all'opera, io trovavo il suo giudizio influenzato spesso da disposizioni d'animo momentanee; egli però era sempre pronto a correggerlo, quando una ulteriore audizione gli avesse fatta una impressione diversa.

Il nostro gusto musicale il più delle volte si trovava d'accordo, specialmente quanto a Brahms e Riccardo Wagner. Io posseggo molte lettere che Billroth mi ha scritto, tutte a tarda ora di notte, dopo qualche interessante serata d'opera o di concerto, lettere di dodici, sedici e più pagine della sua morbida calligrafia rotonda. Tutto sgor-

gato nel primo impulso, senza ponderazione affannosa, senza pretesione critica, solo come immagine rispecchiante la sua maniera di sentire individuale. Oh come il coltello del grande chirurgo tagliava spietatamente nella carne di Tristano ed Isolda, di Siegfried, di Wotan e di Parsifal! Nella pratica personale di umore amabile e buono, Billroth conserva costantemente quella benefica uguaglianza di temperatura, che non ci fa temere alcun salto dal calore al freddo. Sono venticinque anni che pratichiamo insieme ed io non l'ho mai visto stizzito o fastidioso, mai violento o pungente nel conflitto delle diversità di opinione. Un sorriso amichevole è continuamente sulla sua bocca come un lieve raggio di sole. Il fascino, che questa personalità potente e tuttavia mite, armonicamente arrotondata, esercita su tutti coloro che lo avvicinano, è difficile descriverlo. L'acquisizione nostra di amicizie maschili, nuove e che restano, arriva di rado oltre gli anni di università; a quarant'anni trovare ancora un amico, col quale parlare non solo di interessi generali ma scambiare le nostre gioie intime e i nostri dolori, questo è un raro dono del cielo.

Per le lacune della nostra relazione, che a Vienna derivavano dalla differenza della professione, mi indennizzava qualche gita con Billroth, qualche visita nella sua villa a St. Gilgen al Wolfgangsee. La primavera del 1875 mi regalò, come strenna, un viaggio con Billroth in Italia. Passando da Padova, Bologna e Firenze, andammo a Roma e a Napoli, a Capri, Sorrento ed Amalfi. Billroth trovava che io era un buon compagno di viaggio, perchè in viaggio tutto mi diletta e tutto mi va bene. Ciò non era difficile al suo fianco. Più tardi io feci una gita con mia moglie, in compagnia di Billroth, nella riviera, fermandomi nei luoghi più incantevoli: San Remo, Mentone, Bordighera, Monte Carlo, Nizza. Noi passammo anche una settimana di pasqua con Billroth in Abbazia che egli amava a preferenza.

Io non saprei nominare nessuna personalità, e segnatamente nessuna venuta dalla Germania del Nord, che sia stata così generalmente venerata ed amata a Vienna come Billroth. Lo si vide nel modo più chiaro durante la sua grave malattia, nella primavera del 1887. Dall'alba fino a sera tarda una densa folla circondava la sua casa chiedendo notizie. Tutti i giornali portavano due volte al giorno bollettini intorno al suo stato, essi erano la prima cosa che si cercava avida-

mente. Per più giorni Billroth lo si riteneva come un uomo perduto. Io andava sulle furie quando veniva gente da me esclamando: « Quale perdita per la scienza! » Che importava a me della scienza, — essa continuerà a trarsi d'impaccio. Dei grandi medici ne verranno anche degli altri. Ma l'uomo Billroth! Questo uomo unico, assolutamente unico, anche senza la sua arte e scienza medica, non avrà mai il suo uguale, uno così non verrà mai più! Fortunatamente ciò che si temeva non è accaduto. Billroth fu salvato mediante la sua energica costituzione ed una cura senza esempio. Vienna traboccava di manifestazioni di gioia e gratitudine. In breve Billroth si era riavuto ed aveva ripreso la sua attività con doppio zelo. Gli anni non hanno diminuito la sua forza, non hanno turbata la sua mente, non hanno indebolita la sua suscettibilità per tutto ciò che vi ha di bello e di grande; essi lo hanno reso anche più mite ed amabile.

Recentemente, nell'estate del 1893, è stata aperta una ferrovia da Ischl a Salisburgo, che passa da St.-Gilgen; il treno si ferma un minuto proprio dietro la villa di Billroth. È la « fermata Billroth ». Io fui commosso in modo particolarmente lieto, quando il conduttore che annunciava le stazioni gridò ad alta voce: Billroth! Così questo nome, il quale per ogni tempo avvenire eccelle nel libro d'oro della scienza, è ora anche geograficamente consolidato e popolarizzato. Non è ben disposto, che, anche nelle più tarde epoche, innumerevoli viaggiatori lo abbiano a sentir gridare, lievemente espirato dal genio del luogo? Io discendo dal vagone e m'inoltro pel piccolo pendio boscoso che conduce alla magnifica villa. Billroth mi viene incontro coll'antico sorriso amichevole e mi porge la mano. Egli porta calze di lana sino ai ginocchi e un abito coperto di pelo; una cravatta rossa svolazzava sciolta intorno al collo vigoroso. La bianca barba di patriarca fa che la sua testa appare anche più nobile e più bella di venticinque anni fa. Nell'atrio aperto, colla splendida vista nel lago, noi salutiamo la moglie di Billroth, una signora colta e agitata da una mente vivace, e le tre figlie Elsa, Marta ed Elena nel loro adorno costume campagnuolo della Stiria. Nel giardino, il quale, come la palazzina stessa, è una creazione propria di Billroth, i rosai sono l'oggetto della sua special cura e predilezione. Di tempo in tempo egli si ferma nel discorso per tagliare un ramoscello inutile o per rinforzare una rosa che si china. Soltanto è troppo rapidamente scom-

parsa per me la giornata. Brahms torna da Ischl, passa di qui e mi viene a prendere. La locomotiva col piccolo treno s'avvicina fumando, il conduttore grida il suo « Billroth! » e noi ce ne andiamo col cuore commosso. Di laggiù ci saluta ancora a lungo la mano fedele dell'amico. Il nome « *Billroth* » indica una delle più piacevoli stazioni della nuova ferrovia e una delle più belle nel viaggio di tutta la mia vita.

Poscritto (maggio 1894).

Billroth ha letto il precedente capitolo nel numero di febbraio della « *Deutsche Rundschau* », pochi giorni prima della sua morte. Io non posso decidermi ad apportarvi un cambiamento qualsiasi, poichè — come mi scriveva da Abbazia il genero di Billroth, dottor Otto Gottlieb — egli è stato « l'ultima gioia della sua vita ». Così il capitolo rimanga com'era quando gli occhi spegnentisi di Billroth vi hanno riposato sopra.

Il miglioramento nella condizione di Billroth era stato solo apparente, passeggero. Il suo mal di cuore aumentò a poco a poco e gli produsse una penosa difficoltà di respiro. Lo stesso 11 settembre egli era venuto espressamente da St.-Gilgen a Salisburgo per festeggiarvi con me e mia moglie il mio sessantottesimo compleanno. Egli ebbe una giornata passabilmente buona, era allegro, cordiale e comunicativo. La stessa sera di Natale egli la passò colla sua famiglia a Vienna. Poesia egli partì solo, in fretta, per la sua diletta Abbazia per « riaversi » colà — in verità per morirvi tranquillamente. Egli non si faceva nessuna illusione sulla sua prossima fine. « Povero cuore! » con questa esclamazione dolorosa egli chiudeva la sua prima lettera dell'anno nuovo. Poco dopo, il 5 febbraio, il « povero cuore » aveva cessato di battere. « Mi seppelliranno con molto amore », mi scriveva Billroth in una delle sue ultime lettere. Ciò è avvenuto e in misura molto, ma molto superiore di quel che egli medesimo potesse supporre. Tutta Vienna — in verità la seconda vedova di Billroth — piange sulla sua bara. In cospetto di questa grande perdita generale non voglio esprimere ciò che io personalmente ho perduto in Billroth.

*
* *

Nell'appendice di questo libro io offro al lettore una scelta di lettere scritte dal Billroth. Siccome sono effettivamente un brano « della mia vita », così esse trovano qui il loro giusto posto. Da queste comunicazioni intime s'imparerà a conoscere tutto intero quest'uomo grande ed amabile. Billroth ha offerto al mondo della medicina delle cose meravigliose, che noi profani non possiamo comprendere; noi altri egli ci colmava di tesori dell'ingegno e del cuore, che ognuno comprende e che fanno felice ognuno. Quanta copia di comunicazioni confidenziali mi ha mandato Billroth nel corso di ventisei anni! Dal primo invito ad una « disinvoltata serata di conversazione » nel 1867 fino all'ultimo biglietto da Abbazia, in cui l'amico gravemente malato mi ringrazia per il capitolo « Billroth » che ho scritto nelle mie memorie e finisce colle parole: « Una lettera più dettagliata segue ». Questa lettera non è stata più scritta — il primo e l'unico caso in cui l'amico non mi ha mantenuta la parola.

Billroth, anche quale scrittore di lettere, era un fenomeno insolito, imponente. Egli, dopo l'opera giornaliera di ricerche scientifiche, scriveva, il più delle volte, le sue lettere verso mezzanotte o anche più tardi; allora egli sentiva pur tuttavia il bisogno di esprimersi liberamente sopra la musica, i libri, gli avvenimenti che lo occupavano, sopra tutto ciò che commoveva la sua mente, il suo animo. In ciò egli ricorda quasi lo scomparso periodo letterario delle estese lettere intime, che oggi, nella smaniosa rapidità della vita moderna, hanno fatto posto ai laconici biglietti di corrispondenza ed alle cartoline postali. La scelta mi è riuscita certamente difficile e quelle lettere che mi hanno fatto maggior piacere dovettero esser messe in disparte prima d'ogni altra. Poichè Billroth, nella sua infinita amabilità, lasciava passare appena una mia appendice senza scrivermene alcune parole di cordiale approvazione. Esse, nei momenti in cui io dubitavo di me stesso, i quali aumentano cogli anni, mi hanno ogni volta confortato ed incoraggiato. *Un bon approbateur*, dice un proverbio francese, è spesso tanto prezioso quanto *un bon correcteur*. Anche altre comunicazioni intime, belle testimonianze del suo illimitato amore della verità e della sua sincerità, io non le ho potuto accogliere in questo libro. Così, in ultima analisi, le lettere di Bill-

roth intorno ad opere musicali e letterarie si arrestano dunque alle manifestazioni d'interesse generale. Una vita ricca di riflessioni, delicatamente assennata e risoluta ad un tempo sta spiegata innanzi a noi. È un pensare ad alta voce davanti all'amico, talvolta un soliloquio, che ha da essere ascoltato da un caro testimonia, poscia una comunicazione elegante, eloquente e geniale, che non si stanca di effondersi in tratti variabili. Quanto potente era Billroth nella sua attività esteriore scientifica e pratica di chirurgo geniale, altrettanto invece la sua più intima vita dell'anima era di una tenerezza singolare, tutta penetrata di musica, e, diversamente, non rivolta che a concezioni superiori. Ma l'istinto di ricercare, di esaminare, di tentare, che in lui era caratteristico ed alimentato dal suo metodo ed esercizio scientifico, egli lo applica anche a sè medesimo, e penetra spesso con ogni sottigliezza i suoi stati d'animo, le sue intime disposizioni, il rapporto in cui egli si trova con le impressioni artistiche. Incontrarlo, nelle sue lettere, sopra una tal via di contemplazione di sè medesimo ha un'attrattiva singolare.

La figura ideale di Billroth sta ancor viva dinanzi ai nostri occhi, ancor echeggia chiaramente in noi il caldo suono della sua voce. Noi non ne vedremo più uno eguale a lui. Sulla soglia del nuovo secolo prosaicamente pratico, Billroth resta addirittura l'unico grande medico circondato di un alito poetico e romantico e dalla cui natura d'artista e nobiltà pura di uomo esciva un incanto che cattivava tutti i cuori. Il suo famoso collega Nothnagel lo ha bellamente e giustamente paragonato ad una pietra preziosa sfaccettata: « Da qualunque parte lo si guardi egli manda sempre un nuovo e magnifico splendore ».

E. HANSLICK.

L'ORGANO E LA RELIGIONE

On n'entend pas sa voix profonde et solitaire
Se mêler, hors du temple, aux vains bruits de la terre;
Les vierges à ses sons n'enchaînement point leur pas,
Et le profane écho ne les répète pas.
Mais il élève à Dieu, dans l'ombre de l'église,
Sa grande voix qui s'enfle et court comme une brise,
Et porte en saints élan, à la Divinité,
L'hymne de la nature et de l'humanité.

LAMARTINE.

Le immense arcate del tempio giacciono nella penombra invadente; dall'alto della cupola i raggi del sole scendono multicolori, a traverso le vetrate dipinte, ad illuminare come d'un sorriso di conforto il volto mestissimo d'una vergine che innalza implorando gli occhi al cielo, circondata da un nimbo di cherubini; una lontana armonia d'accordi lenti, eterei, inafferrabili come un coro d'angeli sentito in sogno, e di cui quasi non t'eri accorto da principio, pervade lo spirito, lo incanta, lo avvince, lo soggioga e rapisce il pensiero nell'estasi infinita di arcane meditazioni. L'anima credente e spirituale s'infervora nella preghiera e s'avvicina al cielo, lo spirito scettico ma sincero si domanda quasi con sgomento prima, poi con un benessere soffuso, con un sentimento di pace e di calma, che gli scende fino al cuore, donde mai quella luce che gli pare venga ad illuminarlo, quel conforto di fede, fugace forse, che gli aleggia intorno blando e carezzevole come il sorriso della madre al suo bambino.

Pochi di voi, creature elette dell'intelligenza, trovandovi in tali circostanze non avrete provato analoghe sensazioni; se ciò non accade, la colpa fu tutta dell'organista, che invece di accordi eterei ed inafferrabili avrà tempestato sul suo strumento un'aria del *Barbiere* o la Sinfonia del *Turco in Italia*.

In cambio dell'organo trasportate un'orchestra in quel tempio sommerso nella penombra invadente, con li affreschi illuminati dal sole radiante dall'alto della cupola: voi sentirete gli accenti teneri, do-

lenti dei violini, i gemiti appassionati dei violoncelli, i sospiri del flauto, le frasi calde, insinuanti, quasi voluttuose del clarinetto, il suono sommesso e fantasioso del corno; ma quegli accenti, quei gemiti, quei sospiri non salgono fino alla cupola luminosa, non s'elevano al cielo, ma circolano suggestivi e tentatori nella penombra delle arcate, susurrano blandizie mondane agli ascoltatori, cui l'azione sacra che si svolge all'altare diventa ora affatto estranea.

Perchè mai tanta diversità d'effetti?

Pure anche l'organo ha i violini, i violoncelli, i clarinetti; anzi, per quanta sia l'abilità del fabbricante, le imitazioni non giungono mai ad uguagliare i veri strumenti, e per quanta sia l'abilità dell'organista, egli non potrà mai ottenere quelle varietà d'espressione, quelle infinite sfumature che ottiene lo strumentista: e allora come si spiega che mentre l'organo innalza lo spirito al misticismo, l'orchestra non giunge che ad accarezzarlo, a blandirlo, a procurargli dei godimenti intellettuali squisiti sì, ma pur sempre terreni?

Si dirà che la ragione sta nel fatto che noi siamo abituati a sentire l'orchestra quasi puramente nelle manifestazioni mondane della musica; e forse la ragione in parte è vera; ma più che in tali motivi, d'indole più che altro esteriore ed accidentale, io credo poter trovare la risposta a quella domanda nella natura stessa dell'organo, nelle voci di cui dispone, e che non sono comuni a nessun altro strumento musicale.

Appunto perchè i violini, i violoncelli, i clarinetti dell'organo (di cui, a rigor di termine, in uno strumento liturgico si potrebbe fare a meno, come di certi strumenti a lingua oggidì in troppa preponderanza) non rappresentano mai veramente i violini, i violoncelli, i clarinetti; appunto perchè l'esecutore *non può* e non deve materialmente infondere nelle voci di cui dispone, la sua personalità patologica con le sfumature, con le delicate varietà d'espressione che sono affatto caratteristiche della sentimentalità passionale, appunto per questi motivi l'organo è l'unico strumento degno ed atto di sublimare la mente nella contemplazione dell'infinito.

A queste ragioni reali e palpanti chissà non concorra anche una manifestazione della legge dell'ereditarietà: l'abitudine ultrasecolare di sposare la preghiera al suono dell'organo potrà benissimo influire sul nostro modo di comprendere questo strumento; ma senza che sia

necessario ricorrere a tale ragione che potrà forse essere revocata in dubbio, la spiegazione che ho dato avanti mi pare possa sufficientemente valere da sè sola.

Mentre nell'orchestra ogni singolo strumento ha un'individualità distinta e determinata, tanto da rappresentare, si può dire, una determinata cerchia di sentimenti, l'organo invece, per la sua mirabile costruzione, pur conservando eguale intensità d'espressione in ciascuna delle mille sue voci, le fonde in un amalgama perfetto, tale da farle diventare una sola voce, solenne e maestosa, senza scatti e disegualianze, serenamente come lo richiede la preghiera, in cui la contemplazione di un mondo soprasensibile assurge alla rinunzia di quanto è terreno, e l'oggetto della contemplazione è troppo elevato, troppo fuori dell'io senziente perchè debba trovare la sua rispondenza in suoni che della vita umana e passionale ne siano il riverbero (1).

Tale l'organo: fra tutti gl'istrumenti, « seul (dice il Widor), il peut indéfiniment déployer le même volume de son et faire naître ainsi l'idée religieuse de celle de l'infini ».

Per questo la più semplice successione armonica acquista nell'organo un'immaterialità d'espressione che nulla può lontanamente eguagliare: e l'immaterialità più assoluta è precisamente la principale caratteristica del suono dell'organo.

È riconosciuto che la musica è la più soprasensibile ed immateriale delle arti, ma solo nell'organo detta immaterialità può esternarsi e conservarsi perfettamente intatta.

Ed è tale che quasi mai il suono dell'organo in chiesa fa pensare all'esecutore che da solo riempie l'immensa cupola or ora silenziosa di suoni alati ed impalpabili, ai quali ben tosto succedono armonie

(1) Un violinista, per es., forma una persona sola col suo strumento che egli tiene unito a sè, e al quale, mediante la più impercettibile pressione delle dita o dell'archetto, può comunicare tutte le più sottili ed infinitesimali gradazioni e nuances affettive che agitano la sua psiche; in un *attacco*, in un *accento* imprevisto sovente, per l'artista, risiede il segreto che commuove, fa fremere, suscitare e trascina un intero pubblico all'entusiasmo; l'organista invece, che deve comunicare il suono ad un registro situato a parecchi metri di distanza, o magari (mediante la trasmissione elettrica) da una parte all'altra della chiesa, si muove in una cerchia ben più tranquilla e pura; e rinunziando a *trasfondere sè stesso* nel suo strumento, parla ai suoi uditori un linguaggio *essenzialmente oggettivo*, quale lo richiede il sentimento religioso.

maschie e giganti, ebbre di luce e di gloria, in cui la fede si afferma superbamente, per dileguarsi a poco a poco nell'alta cupola e cedere nuovamente il posto alla celestiale vaporosità del coro angelico

L'organo adunque è strumento mistico, nulla può parlarci di un'altra vita come la sua voce; nel suono dell'organo vi è tutta la rinunzia, il *cupio dissolvi* degli asceti medioevali.

E che potrà lontanamente uguagliare l'espressività religiosa dei registri *chiusi* (bouchés) dell'organo, la tinta misteriosa, l'umiltà dei *bordoni*? (1).

Il piccolo *bordone*, solitario come il fiore di loto, fa sentire la sua voce timidamente, e il suo timbro penetrante, vellutato e privo di vivacità ci parla di tutto un altro mondo, un mondo di calma e di pace, dove tutto è sereno e si riposa dalle fatiche di questa terra.

Ma anche la religione ha le sue gioie, i suoi trionfi, e l'organo i suoi armonici che risuonano all'ottava, alla quinta, alla seconda e terza ottava contemporaneamente alla nota fondamentale, e riempiono le navate coll'esultanza della vittoria della fede o con la potenza della parola del Signore (2).

Questi suoni armonici costituiscono la vera caratteristica dell'organo,

(1) I registri chiusi risuonano un'ottava più bassa dei registri aperti, che hanno la medesima lunghezza. La ragione di questo fatto sta in ciò, che nei registri chiusi le vibrazioni della colonna d'aria, arrivate al fondo del tubo o cilindro, si riflettono su se stesse, ripropagandosi in questa nuova direzione per modo che queste vibrazioni percorrono lo stesso spazio di quelle di un cilindro aperto di doppia lunghezza.

(2) Negli organi francesi si designano col nome generico di *jeux de mutation* i registri che, in luogo di dare il suono fondamentale, fanno risuonare un armonico o degli armonici di questo suono. Detti registri sono la *quinte*, le *nasard*, la *tierce*, la *septième* (raro); e la *fourniture*, la *sesquialtera*, il *cimbale* e i *cornets*, i quali danno l'intero accordo. Così il *cornetto* fa risuonare contemporaneamente i primi cinque armonici naturali, cioè: tonica 8, ottava 4, la quinta $2\frac{2}{3}$, la 2^a ottava e la terza $1\frac{3}{5}$. Naturalmente si tratta di registri di fusione. Nel *ripieno* italiano trovasi, contemporaneamente alla tonica, un registro che suona all'ottava, alla duodecima, a $\frac{2}{3}$, una *quintadecima* o seconda ottava, una quinta o *decimanona*, una *vigesima* o terza ottava, i quali tutti, combinati in numero e in proporzione varia, coi principali o *fonds*, a seconda del gusto e dell'intelligenza del fabbricante, imprimono alla sonorità dell'insieme quella tinta eminentemente religiosa e ben nota agli organisti e non organisti.

e comunica alla sonorità dello strumento una potenza di colorito ed una vivacità veramente straordinaria.

« As-tu remarqué (scriveva Giulio Berlioz al cugino Ettore) dans cet océan qui chante et qui bourdonne, les harmoniques flottant çà et là en tierces suraiguës, en quintes faibles, en octaves dont la tonalité paraît lointaine? Tout cela fuyant, croissant, décroissant, beau, sublime, magnétique, capable de tuer ou au moins de rendre cataleptique, si on écoute trop longtemps! Oui tu dois connaître cette joie mortelle que peut produire la puissance du son ».

E sebbene anche in orchestra vi siano armonici naturali, essi nulla hanno a che fare cogli armonici dell'organo, i quali tutto al più possono riscontrarsi sotto una forma molto somigliante nei cori popolari in chiesa, dove di frequente le voci cantano all'ottava, quinta e terza, ed assorbonsi tutte in una nota unica, senza che si produca la menoma crudezza d'armonia.

Queste le caratteristiche che fanno dell'organo il tipo ideale degli strumenti religiosi; l'organo, in cui le mille voci si uniscono e sovrappongono veramente nella comunità della preghiera, ed in cui l'essenza religiosa è così sovrapotente da trionfare, per virtù intrinseca, di tutti i capricci e le aberrazioni della moda.

E nella sua essenza l'organo è immutabile, come immutabile e sempre eguale a sè stesso è il sentimento religioso: passano le allucinazioni del momento, passano le epoche dei *cataclismi*, e passa pure l'opera di chi snatura quanto è bello; ma non passerà mai il bisogno di credere, e l'organo sarà sempre là, immenso nella sua umiltà e religiosità

come dicesse a Dio « d'altro non calme ».

C. SINCERO.

RECENSIONI

Storia.

A. CAMETTI, *Conti biografici di Giovanni Pierluigi da Palestrina* (Milano, G. Ricordi e C.).

L'interessante opera storica pubblicata nelle colonne della *Gazzetta Musicale* ha veduto la luce in volume separato. Il che può riuscire assai più utile specialmente agli studiosi.

Dopo un elenco bibliografico delle pubblicazioni storico-critiche che riguardano il grande di Palestrina, e dopo una diligente *Prefazione*, l'autore s'inoltra a dare notizie, rettificando quelle già conosciute, sulla giovinezza del principe della musica, e sui primi maestri che lo educarono. Viene così offerta occasione di combattere la falsa induzione, propalata per troppo lungo tempo, che uno de' suoi maestri sia stato il Goudimel; mentre narra le vicende per le quali andò a Roma maestro della Cappella Giulia e cantore della Cappella pontificia, da cui veniva discacciato per ordine di Paolo IV. Vediamo così il Palestrina passare dal servizio della Cappella lateranense a quello della liberiana, intraprendendo ad un tempo la pubblicazione delle sue opere immortali.

Parlando delle fantastiche asserzioni riguardanti la genesi della messa detta di *Papa Marcello*, l'A. chiarisce e precisa con diligenza i motivi che stanno contro all'attendibilità di simile leggenda.

Pierluigi passa al servizio del cardinale Ippolito d'Este; diviene nuovamente direttore della Cappella Giulia, ed il Cametti ne illustra i particolari. Tratta più innanzi dei rapporti fra Pierluigi e San Filippo Neri; illustra le composizioni del fratello Silla e dei figli Angelo e Ridolfo; porge poscia un quadro dei maestri usciti da quella scuola romana che si impernia attorno al nome del grande di Palestrina.

Più innanzi tocca dell'incarico dato a Pierluigi da Gregorio XIII di emendare il *Graduale*; delle questioni insorte fra il figlio Igino ed il tipografo Raimondi per la proprietà del manoscritto. Accenna

alla morte della di lui moglie ed al suo secondo matrimonio; al tentativo fatto di passare ai servigi del Duca di Mantova, Guglielmo Gonzaga; della speranza di divenire maestro della Cappella pontificia; degli attestati di stima prodigati a lui vivente; della sua morte, infine dell'attuale risveglio per le opere del grande maestro e degli straordinari onori che in occasione del 3° centenario della sua morte gli furono resi con entusiasmo da tutto il mondo civile.

L'opera del Cametti, non voluminosa, ma assai ricca di preziose notizie, merita indubbiamente i più ampi elogi per il bene ch'essa può recare nel campo degli studi storico-critici. G. T.

Critica.

G. B. OROVATO, *La drammatica a Vicenza nel Cinquecento* (Torino, C. Clausen, 1896).

La storia d'amore e di morte che al Petrarca ispirò un de' più vaghi episodi dell'*Africa*, venne nella fantasia di Gian Giorgio Trissino naturalmente componendosi a forma drammatica; e tra gl'insegnamenti della retorica aristotelica e i ricordi e gli esempi dell'arte di Sofocle e d'Euripide ne uscì — e parve allora miracolo — la prima tragedia regolare italiana. Delle lodi che accolsero al suo apparire la *Sofonisba* è notizia larga in questo libro del Crovato: l'esempio suscitò per tutto imitatori; nella sola Vicenza, patria del poeta, oltre a sette furono le tragedie in pochi anni composte, con fortuna varia. L'autore tratta d'ognuna di esse, e ne esamina i caratteri, le derivazioni, le ragioni e gli spedienti d'arte — con diligenza di critica dotta e sottile. Seguono alcune pagine su la commedia erudita e dell'arte, su le farse rusticali e letterarie, su 'l dramma pastorale.

Il libro si raccomanda, oltre che ai letterati, anche agli studiosi di storia musicale. Gli esperimenti drammatici del Rinascimento riuscirono in fatti, per una imitazione dell'antico sempre più passionata e cosciente, al melodramma; onde a chi si proponga di studiarne le origini è necessità ricercare quale concetto della tragedia greca si sia foggiato il secolo decimosesto, quali ispirazioni ne abbia tratto, quali elementi derivato all'arte sua.

I raffronti tra alcune scene delle tragedie greche ed altre delle cinquecentistiche; le notizie riguardanti la musica con cui si animarono i cori, a disegno variati, su gli antichi esempi, nelle movenze de' ritmi; la descrizione di quelle che oggi usano chiamare « ricostruzioni », onde il XVI secolo assai si compiacque (come, per un esempio, la rappresentazione dell'*Edipo* di Sofocle nel teatro del-

l'Accademia Olimpica di Vicenza) — giovano per questo rispetto moltissimo.

Di ciò è abbondanza nel lavoro del Crovato; che per il metodo ond'è condotto e la forma in cui è svolto, fa veramente onore al discepolo di Guido Mazzoni. R. G.

FILIPPO MEDA, Ottavio Rinuccini (G. Ricordi e Co).

Il libro del sig. Filippo Meda non è ancora quale ricercava il desiderio dei colti; troppo vi difetta quella larghezza d'esame senza di che la critica si riduce agevolmente ad un povero elenco di date e di nomi. Ma vi sono copiose le notizie, diligente la bibliografia, condotte con rigor di metodo le indagini storiche; e non è lieve pregio, chi pensi la scarsità dei lavori intorno al Rinuccini e l'incertezza dei giudizi, comunemente lamentate dagli studiosi della storia letteraria italiana. R. G.

Opere teoriche.

TH. GUÉROULT, Le Memento. Méthode simplifiée d'harmonie pratique (Presso l'autore, rue de Dunkerque, 30).

F.^{ro} ADRIEN, Petit traité de mélodie et d'harmonie en tableaux synoptiques, avec des exercices d'application (Procure des Frères des Écoles chrétiennes). (Lion, montée Saint-Barthélemy, 24).

M.me ANNA FABRE, Leçons et devoirs élémentaires de musique (A. Leduc, Paris).

Il primo di questi fascicoli non è, secondo le intenzioni dell'autore, che un trattato elementare d'armonia, fatto allo scopo di preparare lo studioso ai trattati più estesi e profondi. Sotto questo aspetto è un lavoro lodevole: v'è ordine, chiarezza e numerose tavole sinottiche — accordi e loro risoluzioni, scale armoniche, cadenze in tutti i toni — lo rendono pratico. Solo osserviamo che la parte teorica ci sembra scarsa verso la fine — dove si parla delle modulazioni e progressioni.

Anche il secondo volumetto è di carattere elementare, utile piuttosto come ricapitolazione dell'insegnamento avuto.

Infine annunciamo il trattatello della signora Fabre sulle prime nozioni musicali: esso si dirige ai ragazzi. L'esposizione per mezzo di domande e risposte non è però forse il sistema migliore. A. E.

A. MORIN, Der Musikführer (La Guida musicale), N° 1. L. van Beethoven. Fünfte Symphonie in C moll (Op. 67).

Era da aspettarsi. Dal dramma musicale Wagneriano la necessità di spiegare il significato della musica è passata alle sinfonie, alle *ouvertures*, agli oratori, ai concerti per pianoforte, alle serenate, ai poemi sinfonici, alle messe e che so io. E il critico musicale

sig. A. Morin è stato quegli che ha avuta la peregrina idea. Chi sa che poscia non sorga anche l'altra dei riassunti grafici per risparmiare tempo. Intanto in Inghilterra sono in voga certe analisi diabolicamente pensate, che metteranno a soqquadro il mondo degli studiosi e degli scrittori dei grossi volumi, i quali sono fin d'ora perduti.

Comunque sia, in questo primo numero della « Guida musicale » abbiamo un'analisi della quinta sinfonia di Beethoven con molti esempi musicali. Intanto al prossimo concerto di un pianista o di un violinista io mi procuro la « Guida »; se non altro mi ci addormenterò più presto.

L. T.

JOH. CHRIST. LOBE, *Katechismus der Compositions-lehre*. Sechste Auflage (Leipzig, J. J. Weber, 1895).

L'operetta del Lobe, considerata come una esposizione delle regole elementari della composizione musicale, risponde al suo scopo. Le discipline atte a educare il talento musicale vi sono disposte con ordine e chiarezza e, ciò che è menda nella maggior parte dei grandi trattati, con economia. Questa qualità si riscontra specialmente nelle prime nozioni dell'armonia: tutta la parte che concerne la natura degli accordi, la loro definizione e divisione, il loro collegamento, l'andamento dell'armonia, sino alla struttura del periodo armonicamente puro, è preziosa in questo manualetto, perchè è concisa, esatta e senza divagazioni. Qui l'occhio esperto dell'insegnante si è solidamente fissato: giusto criterio in vero, poichè è sulla base di sicuri e chiari principî che si può affrontare con non molta difficoltà l'ulteriore comprensione della forma musicale e delle sue infinite applicazioni pratiche. Al contrario, la parte di questo manuale, che tratta della unione dei motivi, del lavoro tematico, delle figurazioni armoniche e delle forme superiori, mi pare deficiente; essa, per lo meno, non risponde alle cognizioni che noi applichiamo nell'opera d'arte e che vorremmo riassunte e provate alla luce dell'insegnamento teorico. Soprattutto l'analisi della forma nelle opere dei grandi maestri o non bisogna includerla in simil genere di libri, o, una volta tentata, credo che, per averne un risultato istruttivo, vada ben altrimenti conosciuta e approfondita. L. T.

LUDWIG BUSSLER, *Musical Form*. A systematic course in thirty-three exercises etc. Translated by N. Gans (Berlin, Carl Habel Publisher).

Il compito, che si è proposto l'autore di questo libro, è di condurre coloro che studiano la composizione musicale alla conoscenza e al trattamento ordinato e sicuro della forma. A questo fine egli si vale di esercizi pratici di analisi o di composizione, scelti a pro-

posito e progressivamente disposti, corredati da numerosi esempi esplicativi tratti dalle opere dei grandi maestri. E per l'insegnamento o per la istruzione, che tanti incauti male si procuran da sè medesimi, questo libro è adatto da vero e utilissimo. Perchè gli studi in cotesto ramo dell'arte musicale si fanno tuttora con molto empirismo e disordine, non solo in Italia, ma anche nei tanto celebrati conservatori dell'estero, non esclusi quelli di Germania. E del come si facciano, i novelli compositori ce ne danno ogni dì esempi. Quando uno di costoro si sia chiesto se egli possedga o no un pronunciato e special talento per comporre opere teatrali (ciò che in Germania nessuno o quasi fa e in Italia e in Francia fanno ancor troppo pochi), e si sia persuaso di trattare piuttosto il genere istrumentale o quello delle canzoni, noi lo vediamo uscir fuori con certi *poemi sinfonici* e certa roba lirica, di cui possiamo solo servirci come di bei casi di paranoia musicale. Ora, per tutti costoro un mezzo di cura — non si scoraggino, perchè vi si assoggettò anche Schumann a trent'anni e dopo averlo sdegnosamente disprezzato — sarebbe quello di studiare la forma d'arte nelle opere de' grandi maestri. E il Bussler verrebbe providenzialmente in loro aiuto col metodo seguito nel suo libro. Il quale, cominciando dalle più elementari nozioni, dalla struttura delle singole modificazioni, di cui è suscettibile mediante più specie di processi tecnici o di esigenze del ritmo. E così, dopo avere con lenta e graduale preparazione costruito il periodo, passa all'esame delle forme bipartite, tripartite, quadripartite, ecc. Una volta affacciatasi la forma completa, lo studio ne diventa attraente da vero. Benissimo concepita è la origine sua nella forma della canzone e della danza; le forme dei tempi della sucnata ne rappresentano una evoluzione e quelle della sinfonia un accrescimento fonico, una più stretta colleganza ritmica e un ampliamento stilistico. A provare tutto ciò praticamente è pensato con trecento otto esempi musicali, alla scelta dei quali ha presieduto un vero e solido criterio d'artista e d'insegnante. Benchè, quanto alla origine della forma bipartita, l'autore avesse potuto dimostrarla anche nelle più antiche canzoni popolari nordiche quali irlandesi, brettoni e scozzesi (divisione di due temi, il primo dei quali enunciato alla tonica e il secondo alla dominante), io non intendo muover rimprovero al Bussler se non l'ha fatto: il suo non era un lavoro storico. Però quali rivelazioni si hanno alle fonti della forma d'arte! Avvenga che gli studi si completino, e vedrà il mondo musicale come son vecchi i suoi procedimenti, come primitive, popolari e perciò vitali le sue risorse, delle quali l'artista va così spesso e così innocentemente superbo.

Ma vi ha un punto, in cui il lettore scevro di pregiudizi troverà che l'autore, col suo libro, non soddisfa tutte le esigenze, che uno spirito imparziale ha il diritto di porre nella trattazione di un simile argomento. Egli è nella scelta sistematica degli esempi. Essi son tutti presi da opere, la maggior parte istrumentali, di autori tedeschi. Ma la forma è ella forse una qualità tutta speciale della musica tedesca? O non v'ha forse, nelle opere musicali italiane e francesi, una purezza e castigatezza di forma altrettanto esemplare, maggiormente esemplare anzi, in quanto che esse sono anteriori, più schiette e brillanti delle non sempre pure derivazioni alemanne? E se il Bussler pur voleva rimanere circoscritto nel campo della musica istrumentale, perchè non addurre ad esempio gli eccellenti e purissimi modelli della musica istrumentale italiana? Essi esistono alla fonte della evoluzione storica della forma musicale, e noi non comprendiamo perchè non si debba tener conto delle composizioni di Vitali, Locatelli, Bassani, Corelli, Tartini, Sanmartini, Veracini, Bertoni, Cirri, ecc., una volta che si vogliono stabilire solidamente le basi di uno insegnamento della forma musicale. Le epoche di Händel, Bach, Haydn, Mozart e Beethoven videro bene in Italia un corrispettivo importante, talora equivalente e fin anco più importante, nella produzione della musica istrumentale. Per quale inconsiderato oblio, per quale stolta ingiustizia deve egli essere passato in silenzio? Sopra tutto il torto è grave, quando si tratti particolarmente della forma, la quale negli italiani è più pura che nei tedeschi.

Noi non possiamo che deplorare una simile unilateralità, una simile lacuna nel libro del Bussler, il quale, così ricco d'insegnamenti com'è, li avrebbe potuto maggiormente consolidare nei principi, rendendone più chiare le conseguenze. L. T.

A. G. BECKER, Pianoforte. On a new method of fingering extended arpeggios (London, Simpkin, Marshall, 1894).

È un opuscolo di poche pagine; vi si esamina un punto molto importante della tecnica del pianoforte, cioè qual sia la migliore digitazione da usarsi negli arpeggi dell'accordo di settima e dell'accordo perfetto. Lamentati gl'inconvenienti dell'attuale digitazione, nel caso dell'arpeggio dell'accordo di settima, l'autore propone — supponiamo per la mano destra — l'impiego del primo, secondo, terzo e quinto dito anche quando l'arpeggio si estende alle ottave successive. V'è dunque fra un'ottava e l'altra il passaggio del pollice sotto il mignolo; difficoltà nuova nella tecnica pianistica e finora tollerata solo per eccezione. Il Becker se ne fa apostolo e, citando alcuni esempi, ne enumera i vantaggi. Ai pianisti il giudicare.

Per parte mia dò il benvenuto alla riforma proposta dall'egregio autore, ma non so accettarla per intero ed in modo esclusivo in sostituzione all'antico metodo.

In casi speciali (ad es. nel primo Tempo della Sonata di Beethoven, Op. 31, N. 1, battute 168-9) il passaggio del pollice dopo il quinto dito vien naturalissimo; può anche esser utile nello *staccato*, nei momenti di forza. Nel *legato* non lo ammetterei che in passi di qualche velocità, avendo cura d'usare il pedale a fine d'ottenere un perfetto *legato*. Ed aggiungo, non tutti gli accordi si prestano ugualmente; supponiamo l'arpeggio dell'accordo di settima dominante sul *Si* bemolle; sui tasti neri il passaggio non è comodo, ed il secondo e terzo dito si trovano a disagio. Conviene pure tener conto dell'accento ritmico. Per queste ragioni mi pare non si possa dare una regola assoluta sulla scelta della digitazione; il pianista si regolerà a seconda dei casi.

E riguardo all'uso del quinto dito negli arpeggi dell'accordo perfetto, l'A. cita come esempio molto convincente — e con ragione — la Fantasia di Schubert, Op. 15 (verso le ultime battute del finale). Però nell'Arietta della Sonata, Op. 111 di Beethoven (terza variazione), il salto col primo e quinto dito della mano destra dal *Do* e *Sol* inferiore è forse arrischiato.

Il Becker ci promette d'esaminare in avvenire l'applicazione del suo metodo alle scale. I pianisti gli daranno lode per simili studi. La tecnica del pianoforte è suscettibile di molti perfezionamenti, e la logica deve sostituirsi all'empirismo. Il pregiudizio di non usar il passaggio del pollice dopo il quinto dito cadrà come scomparve altra volta la « paura » di servirsi del pollice sui tasti neri; cose tutte due che ci avevano costretti ad una ginnastica poco bella e ad un inutile spreco di forza.

A. E.

Ricerche scientifiche.

Prof. TITO VIGNOLI. Peregrinazioni psicologiche (U. Hoepli, Milano, 1895). — *L'auditions colorata.*

Benchè questo studio risalga al 1888, anno in cui fu pubblicato nei Resoconti del R. Istituto Lombardo, pure essendo ora pubblicato nuovamente ne facciamo un cenno per l'importanza dell'argomento e per il nome dell'Autore.

Sull'argomento già ebbe a parlare in questa *Rivista* (A. 1°, N 1°) Cesare Lombroso e per maggiori schiarimenti rimandiamo a quello scritto. Il prof. Lussana fu tra i primi (1865 e 1872) che rilevò il fatto di una sensazione sonora alla quale si unisce una percezione

visiva netta e distinta senza causa esterna; le osservazioni si moltiplicarono e ora se ne contano già di molte, tanto che pare se ne possa concludere essere questo un fenomeno molto più frequente di ciò che potrebbe sembrare a prima giunta. Il prof. Vignoli aggiunge ai precedenti altri due casi da lui osservati. Da tutte le osservazioni si potrebbero dedurre considerazioni che senza avere certezza dogmatica tuttavia non sono prive di una qualche probabilità per manifestarsi esse abbastanza regolarmente. Notiamo anzitutto che alle singole vocali e ai singoli suoni corrispondono con notevole frequenza identici colori; ciò avviene più irregolarmente per i numeri; il fenomeno alcune volte fu ereditario; esso fu pure reciproco, cioè a sensazioni luminose corrisposero talvolta sensazioni uditive.

Si cercò di portare una qualche luce sulle cause di questo fenomeno. Il Lussana e il Berti opinano che esso abbia luogo « per la prossimità tra l'organo del senso dei colori e la circonvoluzione cerebrale, sede del linguaggio, e che talvolta si anastomizzano ». Autori più recenti e forse con maggior fondamento credono che ciò abbia luogo per i rapporti di vicinanza che i centri ottico e uditivo contraggono nei lobi occipitali del cervello, come risulta da esperienze. Il Barazzi considera il fenomeno prodotto da un'esaltazione psichica, che trova analogie non solo tra le cose del medesimo genere, ma anche di diverso come l'espressione: amari rimproveri. Pedrono crede il fenomeno effetto di uno stato morbido, da un'allucinazione limitata ai sensi auditivo e visivo.

L'opinione del Lussana viene fortemente contestata quando si pensi al fatto che la sensazione visiva non è la sola che si accoppi coll'uditiva, ma a questa talvolta si uniscono sensazioni di odore e sapore speciali per le quali non si può nemmeno invocare la vicinanza dei centri speciali. L'opinione di Pedrono sembra contraddetta dal fatto che il fenomeno si trova in individui affatto normali. Il prof. Vignoli proporrebbe una nuova spiegazione; egli crede che l'audizione colorata sia causata da un arresto di sviluppo nelle funzioni delle cellule nervose che in questi casi non si sarebbero nettamente diviso fra loro il lavoro fisiologico della percezione.

Quando assistiamo, dice, alla formazione del cervello, la sostanza sensitiva cerebrale attuale in un dato animale passò per tutti gli stadi particolari che erano la base organica di tutti i sensi. Le cellule sensitive benchè ora sieno svolte per virtù di forze esteriori e di selezioni a reagire e ricevere determinati impulsi, pure conservano latente e in potenza anche la virtù antica di reagire agli impulsi efficaci un tempo per produrre una sensazione diversa dal-

l'attuale. E ora riappare per ragioni a noi ignote quella virtù latente, si ripetono quei moti cellulari di un giorno e riappare la sensazione, ora associata all'organica disposizione del nuovo senso evolto, ma che in allora produceva normalmente e secondo quella forma determinata.

Questa è l'ipotesi del Vignoli che ha il merito di seguire la teoria evoluzionista e più specialmente la teoria flogenetica; ma è puramente un'ipotesi. Sarà vera o non sarà vera; a ogni modo si potrebbe obiettare che nessun'alterazione anatomica ci ha mai messo sulla strada per rilevare questo ricordo di funzione atavica; se il fatto anormale risiede nella sostanza della cellula nervosa dobbiamo aspettare che i progressi dell'istochimica ci vengano a confermare o confutare l'ipotesi del prof. Vignoli. Vi sono altre teorie recenti degne di menzione, quale quella che ammette fibre di connessione fra i centri ottici e uditivi, ma di queste non è qui luogo di parlare; l'accenniamo per mostrare come in questo campo di ipotesi si possa pur troppo correre a proprio piacere. G. P.

L. ARRÉAT, *Mémoire et imagination* (Paris, Félix Alcan, édit.).

Questo volumetto è uno dei tanti pubblicati nella *Bibliothèque de philosophie contemporaine* ispirata da quel valente psicologo che è Th. Ribot. Il soggetto è dei più interessanti: la memoria è la base di ogni fenomeno psichico intellettuale. Dante aveva già parafrasato in versi questo concetto: l'immaginazione ha la sua prima base nella memoria, ma non è la sola causa dell'immaginazione; sebbene essa sia indispensabile, altri fenomeni concomitanti possono dirigerla piuttosto in un senso che in un altro. La complessione psichica dell'artista dipende in gran parte dal modo di funzionare di queste due attività.

Come esse possano diversamente funzionare nei diversi individui, quali le cause che possano dirigerle piuttosto in un senso che in un altro, ecco l'argomento del libro dell'Arréat.

Di questo libro, che tratta in modo generale di tutti gli artisti (peintres, musiciens, poètes et orateurs), non vogliamo segnare ai nostri lettori che la parte che li interessa più da vicino.

La memoria, che ha per oggetto tutto ciò che affetta i nostri sensi, può specializzarsi per le diverse sensazioni specifiche, e si hanno per conseguenza tante memorie quanti sono i sensi speciali e ancora la memoria eccezionale (o dei sentimenti) e la memoria intellettuale (o dei simboli). Evidentemente quella che interessa meno il musicista è la memoria visuale, e ciò che riguarda la notazione musicale non è che vagamente accennato.

La memoria motrice interessa invece di gran lunga il musicista; abbiamo una memoria di movimenti nelle dita che conduce ad un automatismo nel quale troviamo anche memoria della distanza dei suoni misurata dalla distanza delle dita e memoria della contrazione dei muscoli della glottide, che ci dà la memoria dell'altezza dei suoni, a differenza dello sforzo che viene compiuto dai muscoli suddetti; qui l'A. si difende dalla taccia che egli possa essere seguace delle teorie assolutiste dello Stricker; ma più tardi (a p. 54) può dire altrettanto? La memoria uditiva è quella che interessa maggiormente il musicista. Essa è sintetica, e allora non scorge che il disegno del tema musicale, i rapporti cioè fra le varie note; oppure analitica, e allora essa ricorda il valore di ciascuna nota indipendentemente dalla posizione che può occupare nella melodia; questa non si può acquistare, e secondo l'A. essa sarebbe la caratteristica del vero musicista, mentre gli altri formerebbero un tipo uditivo-motore. Quest'affermazione mi pare un poco recisa; per avere il vero musicista sono necessarie tutte due queste memorie. Gli esempi che l'A. porta in seguito, del Mendelssohn, del Saint-Saëns, lo dimostrano ampiamente; e credo sia tanto incompleto il musicista che ha solo memoria sintetica come quello che ha solo memoria analitica, come analogamente il pittore che ha solo la memoria motrice come quello che ha solo memoria visuale, ossia che senta solo il disegno o solo il colore.

La memoria emozionale non ha nulla di specifico per il musicista; essa è analoga a quella degli altri artisti, se non che nel musicista le emozioni hanno un'innata disposizione a prendere forma nella lingua dei suoni. Beethoven (citato dall'A.) disait un jour de Klopstok: Toujours maestoso ré bemol majeur.

La seconda parte del libro tratta dell'immaginazione; essa è, a parer nostro, inferiore alla prima, meno seria, e in essa si manifesta di più l'*habitu causeur*.

L'argomento è dato dai rapporti che ha l'immaginazione con la memoria, l'esercizio, l'intelligenza, il temperamento; la memoria ne è la base, l'esercizio e l'intelligenza ne formano lo sviluppo, il temperamento fornisce la nota caratteristica. Sono pagine che si leggono volentieri, fatte con lusso di citazioni, con alcune asserzioni recise che vorremmo motivate. Per non uscire dal nostro argomento, parlando dei rapporti fra l'immaginazione e il delirio dice: « il est pourtant des œuvres à la mode qui rappellent le délire maniaque par des traits particuliers, tels que le néologisme, l'allitération et l'écholalie, la coprolalie, le rabachage », e termina senza giustificare: « mais certaines parties des poèmes de Wagner,

je le dis à regret, ont assez bien la couleur de ces chimères ». Se avesse espresso più chiaramente il suo concetto e fatto qualche citazione, come ha fatto largamente in altre parti, sarebbe stato meglio compreso.

Per la copia degli argoménti trattati il libro non poteva non riuscire un poco superficiale, e questo è il suo maggiore difetto; però è di lettura amena, ed è certamente utile, vorremmo dire necessario, a chi si dedica all'arte, entrare nello studio di problemi psicologici, di cui l'arte loro non è che una diretta conseguenza.

G. P.

Encyclopédie générale de la voix parlée et chantée. Docteur Chervin, Directeur (Paris, Société d'éditions scientifiques). — 1^{re} fasc.: *Notions d'Acoustique.* Introduction à l'étude de la phonation, par le Docteur Auguste Guillemin.

In questo trattatello di acustica elementare e alla portata di ogni uomo colto non si debbono cercare cose nuove; bensì l'ordine e il metodo che in esso è buono e tale da rendere chiara la materia anche ai profani.

In alcuni capitoli, malgrado questo lavoro sia stato preceduto da lavori analoghi ed esaurienti, tuttavia potè, per ragione di tempo, dire cose nuove, come nel capitolo sulle varie gamme. Ogni cosa è considerata non solo fisicamente, ma anche in rapporto alla fonazione, per concorrere allo scopo dell'opera di cui il volume è una parte.

Questa enciclopedia ci presenta un programma lodevole e che merita di essere attuato; dal programma vediamo come i quesiti principali riguardanti il linguaggio articolato e il canto saranno trattati da uomini competenti quali il Sébilleau per l'anatomia degli organi vocali; il Laborde per la fisiologia; il Chervin per l'articolazione della parola, ecc.

Aspetteremo gli altri fascicoli, augurandoci che corrispondano alle promesse.

G. P.

Musica sacra.

FILIPPO PEDRELL, Hispanica Schola Musica Sacra. Opera varia (saecul. XV, XVI, XVII et XVIII). Vol. I: *Christophorus Morales* (Barcelona, Juan B.to Pujol).

La nuova pubblicazione viene ad aggiungersi alle ricche collezioni e ristampe di opere antiche iniziate da qualche anno con febbrile attività in tutte le nazioni d'Europa. Questo desiderio vivo, intenso di ritornare all'antico è un sintomo troppo palese delle aspirazioni artistiche a cui si abbandona la fine del secolo XIX.

La pubblicazione del signor Pedrell, nominato di recente profes-

sore di storia musicale al Conservatorio di Madrid, è un'opera encomiabile altamente, perchè soddisfa ai bisogni degli studiosi e colma una lacuna finora lasciata scoperta dalla storia della musica.

La storia dell'arte nella Spagna, quasi sempre insegnata per induzione e per tradizioni leggendarie, 'va ora facendo delle significanti conquiste. Ad eccezione delle opere di Tommaso da Vittoria, di Diego Ortiz e di Navarro, poco si conosceva finora dei maestri spagnuoli. Il Pedrell tuttavia giustifica assennatamente una tale deficienza col fatto stesso dell'insufficienza della critica storica non solo in Francia ed in Germania, ma ancora in Italia, che pure è stata la nazione la quale ebbe la maggior influenza sull'educazione tecnica della moderna civiltà.

Lo storico spagnuolo quindi si sforza di dimostrare come male si appongano coloro i quali fanno derivare l'antica scuola musicale del suo paese dalle scuole fiamminghe ed italiane. Le opere di Cristoforo Morales infatti mostrano la giustezza delle asserzioni del signor Pedrell, il quale assevera che « la sorprendente e meravigliosa bibliografia musicale che la Spagna può offrire quale ricco contingente all'istoria generale dell'arte, è un corpo vigoroso, virile e geniale; è l'istoria esteriore di un grande movimento intellettuale ».

Fra i molti antecessori di Morales il Pedrell ricorda di preferenza quel Ramos de Pareja che ribellandosi per primo alle secolari teorie di Boezio, e perfino agli insegnamenti di Guido d'Arezzo sul sistema esacordale, coll'opera *De musica tractatus* seppe creare intorno a sè dei valorosi seguaci, fra cui il bolognese Spataro, e poscia Salinas, Vicentino, Fogliani, Galilei e Zarlino.

Rilevando il giudizio dell'Ambros sulle opere di Cristoforo Morales, l'A. si trattiene di preferenza a considerare l'appellativo di *sentimentalt* applicato dallo storico tedesco e trova che appunto per questo il Morales va considerato quale iniziatore di una scuola tutt'affatto personale che non ricevette influenze di sorta, nè dagli italiani, nè dai fiamminghi.

« Quando una nazione — soggiunge il Pedrell — produce un'opera come l'incomparabile mottetto *O vos omnes*, composizione che certo non è stata sorpassata dall'arte moderna, e nella quale si mostrano condensate le forme le più pure dell'arte musicale religiosa; quando un predecessore di Palestrina crea delle opere di questo genere, veri prodigi d'ispirazione, con le quali nulla hanno a vedere nè il contrappunto (?) nè l'influenza neerlandese, si può affermare con piena convinzione, che la genesi dell'arte spagnuola e la base psicologica che legittima la sua nazionalità

« si trovano appunto in queste opere e nel nuovo elemento espressivo
« che le distinguono.

« È una conquista indiscutibile del genio spagnolo questo elemento
« dall'Ambros appellato *sentimentale* e che abbonda, oltrechè nelle
« opere del Morales, in quelle di Escobedo, Ribera, Guerrero, Giré
« Pérez ecc. ».

Il Pedrell — lo si comprende tosto — è un entusiasta della musica liturgica, che appella giustamente la musica universale, la musica della fede, la sorgente la più pura e la più elevata della musica vera a cui attinse con tanta copia la stessa arte moderna.

E di questo suo entusiasmo non possiamo davvero in nessuna maniera meravigliarci, poichè esso è legittimo, giustificato ed oramai condiviso da un numero straordinario di quegli artisti i quali sentono intimamente che la rigenerazione dell'arte musicale è riposta tutta nel ritorno alle grandi tradizioni antiche.

Le notizie biografiche intorno al Morales sono assai interessanti, poichè correggono quanto era stato sin qui asserito dagli storici, i quali avevano confuso tre diversi *Cristoforo Morales* che nella Spagna vissero dalla seconda metà del secolo XV alla metà del XVI.

Dopo aver ripetuto che il celebre compositore di cui ci occupiamo nacque a Siviglia, per confutare ch'egli sia mai stato allievo di Goudimel in Roma, il Pedrell però cade in un comunissimo errore: quello di asserire che alla scuola del maestro flammingo abbia appartenuto Palestrina; la qual cosa non è stata dimostrata in alcun modo. Ciò che invece ne sembra assai interessante si è la scoperta fatta dal Pedrell di un documento il quale reca molta luce sulla data ed il luogo ove morì Cristoforo Morales. Maestro di Cappella alla Cattedrale di Malaga, mentre si disponeva ad intraprendere un viaggio, moriva a Marchena, ove ebbe a trovarsi diretto o di ritorno da Siviglia per un breve permesso. Ciò avveniva nel 1553.

Leggendo le opere di Cristoforo Morales contenute nel vol. I della pubblicazione iniziata dal Pedrell, non possiamo però approvare il modo di trascrizione usato dallo storico spagnolo e giustificato in una sua prefazione che, francamente, non ci persuade. Perchè ridurre quelle composizioni a *cappella*, se gli antichi non conoscevano che due generi di tempo — il *perfetto* e l'*imperfetto*; quelli cioè di tre o quattro misure, mentre della divisione in due nessuno s'era mai occupato? Infatti, il signor Pedrell si è tanto preoccupato della prosodia e dell'accentuazione, e non si è tuttavia accorto che adottando il *tempo a cappella* qualche volta le sillabe atone si trovano a disagio sull'*arsis*; non si è accorto che in tal maniera egli ha sempre più imprigionato fra limiti troppo ristretti quel ritmo

vago, indeterminato e quasi libero, che nel secolo XVI vivificava la polifonia per riflesso del canto gregoriano.

Infine ci sorprende che nessuna avvertenza abbia egli creduto di dare circa alla necessaria trasposizione delle composizioni illustrate. Le nostre osservazioni muovono dagli esempi recati dal Proske, dall'Haberl, dal Maldeghem e da tanti altri che in fatto di trascrizioni certamente rimangono maestri insuperati. Avremmo davvero desiderato che sotto questo rapporto anche la pubblicazione del signor Pedrell non avesse offerto occasione a simili osservazioni. Soddisfa tuttavia il senso estetico — si frequentemente offeso nell'interpretazione dei classici maestri antichi — la maniera adottata di colorire le frasi, scrupolosamente studiata e resa.

L'*Invitatorio* dell'*Officio dei Defunti*, a 4 voci disparti, è una semplice omofonia modulata con alcuni ritardi nelle cadenze. Tali proprietà appaiono ancora nelle tre *Lezioni* e nei brevi *Responsori*, in cui però è notevole la potenzialità sonora delle voci e la chiara, efficace declamazione di tutte le parti. Tuttavia ciò che ne sorprende è l'uso, ed un po' anche l'abuso, fatto dal Morales di quinte ed ottave implicite e scoperte fra le voci di mezzo e le voci estreme. Sotto questo rapporto gli autori flamminghi e gli italiani, a lui contemporanei, ci appaiono davvero assai più castigati.

Ma l'importanza vera, capitale delle composizioni del Morales comincia a rivelarsi dal *Magnificat* in VIII tono a quattro voci. È davvero, questa, una superba composizione che per il suo carattere si stacca affatto da quanto crearono gli antichi maestri. Troviamo delle strane licenze, sì, ma ancora delle superbe ispirazioni e delle splendide trovate. Diamo qualche esempio:

me - - - - us

Spi - ri - tus me . . .

Quelle due terze maggiori fra il tenore ed il contralto; quell'intera battuta ripetuta esattamente, rivelano una maniera affatto nuova di esporre le idee per la forma contrappuntistica.

Soprano.

et di - vi - tes di - mi - sit i - - - na - - -



Questa melodia che in frammento ritorna sulle parole *saeculorum* trasportata di tono, non è essa un vago gioiello?

Ma del Responsorio a 5 voci *Emendemus in melius*, che a noi appare addirittura gigantesco per la potenza d'ispirazione, per la grandiosità della forma e per la sonorità che risulta dalle singole voci, non possiamo resistere dal riportare lo splendido *Thema* sul quale tutta la composizione si sviluppa.



Il modo con cui questo *Thema* è contrappuntato nelle diverse volte che riappare è degno semplicemente di Giovanni Sebastiano Bach. Con ciò crediamo aver espresso intiera e sincera la nostra ammirazione.

Gli altri *Mottetti* che susseguono, alcuni dei quali sviluppati sui corrispondenti temi gregoriani, sono pur degni di speciale attenzione per la vaghezza e la ricchezza contrappuntistica che talvolta fanno presentire le concezioni più ideali del grande di Palestrina.

Per queste principali considerazioni noi non sappiamo comprendere come il signor Pedrell si sia lasciato sfuggire l'affermazione che nelle composizioni di Morales nulla *ha a vedere il contrappunto*. Anch'egli adunque può confondere contrappunto con *scolastica*? Le composizioni dei grandi maestri delle diverse scuole italiane bastano a provare la fallacità di simile asserto. E del resto non è lo stesso Morales un contrappuntista, talvolta licenzioso è vero — come abbiamo già notato — ma pur sempre contrappuntista?

Quest'osservazione noi non muoviamo al signor Pedrell che per amore del vero, e con tutto il rispetto a lui che nelle sue pubblicazioni si è rivelato per un profondo conoscitore della storia musicale

della Spagna e per un entusiasta ammiratore della grande arte che onora il suo fantastico paese. G. T.

GIOVANNI TEBALDINI, Della musica sacra. - Giovanni Pier Luigi da Palestrina. Conferenze. Appendice (Padova, Editoria della Scuola veneta di musica sacra, 1894).

Sono poche pagine dense di pensiero, dotte e pur agevoli, espresse in forma semplice e concisa da chi della materia à conoscenza per ogni riguardo compiuta; e l'intento « di rendere popolare il principio della restaurazione della musica sacra » v'è felicemente raggiunto.

Il Tebaldini esamina nella prima conferenza i caratteri del canto gregoriano — sorto dalla declamazione del testo sacro, svoltosi coll'estrinsecarsi della liturgia nelle forme rituali, ispirato al misticismo più fervido e puro — e dimostra, per una sapiente successione di argomenti tolti alla storia e all'estetica, com'esso solo possa « rendere colla maggior evidenza e verità l'ideale religioso dell'arte ».

E nella conclusione vorranno, io credo, consentir coll'autore tutti gli intelligenti di cose musicali.

Ma il Tebaldini può attendersi ugual consenso nei pensatori, quando afferma che la restaurazione della musica sacra è un aspetto di quel risorgimento cristiano cui verrebbero oggi informandosi, secondo egli dice, tutte le arti? Inchino a dubitarne. Lascio di proposito i giudizi in questa conferenza profusi su la scuola naturalistica; il Tebaldini può fastidirla finchè vuole, non può — mi perdoni — tenersi licenziato a definirla, nella brevità pretenziosa di due epiteti male assonanti, così: « ributtante e debilitante ». Comunque, anche a considerare gli ultimi esperimenti letterari come una reazione al naturalismo, è più che un errore nel voler confondere il misticismo oggi di moda con un vero rinascimento cristiano; quasi che il misticismo supponga sempre e necessariamente una religione positiva, e la cristiana in ispecie; quasi che, ancora, al misticismo gli artisti nuovissimi abbian ricorso in un empito di fede religiosa, e non invece per cercarvi, in questa stanchezza di secolo declinante, una forma più singolarmente squisita di godimento intellettuale e sensuale. Il Tebaldini cita, tra gli italiani, Gabriele D'Annunzio e Antonio Fogazzaro. Ma chi ripensi l'opera varia e geniale del poeta abruzzese meraviglierà che si voglia aggregare ai neo-cristiani questa temprà così felicemente pagana di artefice della parola e della forma. Quanto al Fogazzaro, ecco: men fortunato degli umanisti del primo rinascimento, cui successe di conciliare Platone col cristianesimo, il romanziere idealista non seppe, con tutti gli sforzi

nell'ingegno acutissimo, accordar Sant'Agostino col Darwin, la patristica e la scolastica colla filosofia dell'evoluzione; il tentativo fu repudiato dai pochi credenti, e ai dotti non piacque.

E non poteva essere altrimenti, perchè il cristianesimo, come religione positiva, non à più col pensiero moderno rispondenza di sorta. Tant'è che la sua manifestazione estetica è oggi costretta (lo riconosce il Tebaldini) nella cerchia dell'imitazione di forme ai dì nostri scomparse: il canto gregoriano nella musica, l'arte dei primitivi nella pittura, nell'architettura gli stili bizantino, ogivale, lombardo, in cui per varia guisa splendidamente si espresse il sogno dell'anima cristiana. Scrive di fatto l'egregio autore che la sua tesi « tende ad escludere nel compositore di musica sacra il diritto all'espressione personale », e si conforta dell'insegnamento di monsignor Fava: « nella chiesa più il musicista si rivela e si afferma, più il cristiano si allontana e dispara ». Ma fu così sempre? La Chiesa, obbedendo a quel principio di conservazione che segna il decadimento delle religioni tutte e che nei reggimenti teocratici precluse ogni libero svolgimento alle arti, volle immutati i riti e le cerimonie, mentre pur nella vita ambiente venivano trasformandosi i costumi; volle mantenuta, anche allora che più non era intesa, la lingua latina, di cui pur s'era insignorita a fine di più larga e sicura diffusione quand'era parlata dall'universale, preferendone e scegliendone anzi le forme men nobili e più comuni; volle serbati i dogmi, pur quando il pensiero li respingeva; è naturale essa intenda a richiamar alle origini anche l'arte. Solo mercè un'opera di restaurazione, poichè lo spirito religioso oggi più non l'avviva, questa potrà rifarsi veramente cristiana e rispondere nei suoi caratteri e nelle sue attitudini a quella che il Tebaldini giustamente chiama « immobilità della liturgia ». E se così è (e non è dubbio), la parola *restaurazione* sta bene; ma il concetto ch'essa rivela esclude il *risorgimento*, poichè non si restaura se non ciò che più non appartiene al presente; e si afferma la decadenza del sentimento religioso quando si riconosce ch'esso non à più nell'arte moderna una manifestazione sincera. E allora come conciliare le conclusioni col ragionamento?

E il Tebaldini mi vorrà consentire un'altra osservazione. Egli scrive che « la storia dell'arte è tutto un inno che nei più splendidi periodi della Civiltà va innalzando il Cristianesimo ». E su questo pensiero ritorna a più riprese. Ed è troppo. Che Vincenzo Gioberti — nei primi trionfi di quel neo guelfismo che brillò colla falsa apparenza d'un fuoco fatuo nella coscienza italiana turbata dai rivolgimenti politici, per ispegnersi d'un subito — potesse recare al Cri-

stianesimo la rifloritura di tutte le arti, s'intende agevolmente; ma che uno scrittore moderno, così dotto e coscienzioso, riprenda con tanta leggerezza l'errore, e trascenda poi fino a comprendere nel movimento religioso-cristiano la scuola medicèa pur così paganicamente ispirata agli esempi del classicismo risorto, — dimenticando che la coltura italiana moderna s'inizia colla reazione allo spirito cristiano inaugurata dal genio del Petrarca, e procede informando la letteratura, la scultura, la pittura, fin le arti minori, in opposizione aperta e in contrasto al cristianesimo — non mi par bello nè giusto.

E anche men giusto mi pare il titular così sprezzantemente di « pseudo-scientifica » la dottrina positiva; e il volerla confondere col razionalismo e col materialismo. Chi disse al Tebaldini che la scuola materialista sia, com'egli scrive, « propaggine della filosofia sperimentale »? La filosofia sperimentale combatte anzi da tempo, coll'autorità del suo più geniale rappresentante, il materialismo; e l'ha da tempo chiarito una metafisica vana.

E donde mai attinse il Tebaldini l'insegnamento che le « teorie positiviste » neghino l'esistenza di Dio? Una scuola filosofica che pone a fondamento della sua dottrina la relatività della conoscenza, e si preclude ed esclude come impossibile ogni ricerca sulle cause prime, su l'incondizionato, su l'assoluto, à diritto — parmi — di non esser chiamata atea, nè anche in una conferenza a seminaristi.

Il Tebaldini non mi vorrà saper male di questo dissenso. Leggendo il discorso su « la musica sacra » e più l'altro bellissimo su Pier Luigi da Palestrina, ò troppo vivamente ammirato il vigor di pensiero e la dottrina dell'autore per non consentirmi, verso chi apprezza, la maggior sincerità di parola. E la censura d'un *ammiratore* non offende.

R. G.

Musica.

G. LOCHBRUNNER, *Recueil de Chants* pour chœur d'hommes, d'auteurs suisses contemporains (Hug frères et Co., éditeurs, à Zurich et Leipzig).

Questi quarantun cori formano una eccellente raccolta, che merita un'accoglienza favorevole. I nomi di Hegar e di Attenhofer sono troppo noti per aver bisogno che sulle loro composizioni corali si spendano ancora parole. Nella raccolta figurano ancora i lavori di altri buoni musicisti come Baumgartner, Heim, Chr. Schnyder e Gust. Weber. È stato un saggio e pratico pensiero quello del raccoglitore e cioè di accoppiare a dei lavori, che per essere eseguiti esigono delle masse corali potenti e abituate ad ogni genere di difficoltà, come quelli di Hegar, delle composizioni alla portata delle

società più modeste, come son quelle di Attenhofer. Questi cori sono, nella più gran parte, belli e di molto effetto. In Italia il canto corale non ha ancora potuto essere coltivato colla passione che si avverte in Svizzera, in Germania e in Francia; gli stessi maestri di canto corale, fatte lodevoli eccezioni, o sono poco al corrente o quasi ignari di quanto in questo genere si produce fuori; ogni volta che s'ha da eseguire un coro d'uomini o di voci miste in un concerto si sentono fare le mille difficoltà per la scelta. Sarebbe da augurarsi che le parole, che sono francesi, di questi cori fossero tradotte e di essi si facesse una buona edizione italiana. L'amore al canto corale come esisterà fra noi italiani se manchiamo di un repertorio interessante, facile e di composizione di effetto? Quattro magnifici cori si trovano riprodotti nell'appendice di questa raccolta, e sono dei compositori non svizzeri: *La guardia passa* di Grétry, *La nostalgia* di C. Kreutzer, *Coro dei vignaiuoli* di Mendelssohn, *L'oceano* di I. Möhring. L. T.

JOSEF RHEINBERGER, Concert für Orgel (N. 2 in G-moll) mit Begleitung des Streichorchesters, 2 Hörnern, Trompeten und Pauken (Leipzig, Eob. Forberg).

Fin dal decorso anno questo fra i più recenti lavori dell'eminente maestro del Conservatorio di Monaco apparve in bella edizione a destare l'attenzione e l'interesse dei numerosi cultori della musica classica per il re degli strumenti. Chi conosce, più che di fama, le opere precedenti di Rheinberger sa com'egli appartenga alla scuola del più puro classicismo. Ed un classico dei più simpatici e dei più profondi si rivela nuovamente nel Concerto per organo ed orchestra che abbiamo sott'occhio. La purezza dello stile, la vigoria della forma, la castigatezza dell'armonizzazione, ma più che tutto la spontaneità della melodia fluente sempre senza intoppi nè esitanze, costituiscono i pregi fondamentali di questa bellissima opera in cui l'organo e l'orchestra rimangono sempre ben distinti pur fondendosi in un tutto mirabile per equilibrio.

Il 1° *Tempo* ne sembra una delle più limpide composizioni beethoveniane, pieno di episodi melodici riccamente ispirati, magistralmente esposti e sviluppati.

L'*Andante* ci trasporta nel campo delle idealità belliniane rese maggiormente interessanti e sentite per un vago colorito mai forse abbagliante, ma tuttavia sempre vivo ed intenso. In questo *Andante* la parte affidata al quartetto si stacca dal fondo del quadro e dopo la parte dell'organo si offre all'attento uditore in tutto il suo contorno netto e preciso.

Nel 3° *Tempo* pur conservando le iniziate proprietà di stile a

preferenza beethoveniano, fa capolino qualche volta quel fare nobilmente brillante per cui va distinta la musica per organo di Mendelssohn. E questo crediamo convenga benissimo al *Concerto* di Rheinberger che in tal maniera si chiude vigorosamente descrivendo dal 1° *Tempo* un'ascesa continua verso una maggiore e più robusta idealità di concezione.

Concludendo diremo che questa recente composizione dell'illustre maestro merita la più attenta considerazione degli studiosi, mentre giustifica il largo favore che anche in Italia le sue composizioni godono senza eccezione. G. T.

EDUARD KREMSEB, *Sechs Altniederländische Volkslieder* (6 antiche canzoni popolari flamminge) aus der Sammlung des « Adrianus Valerius » v. Th. 1626 etc. für Männerchor, Tenor- und Bariton-Solo mit Orchester oder Pianoforte ad libitum etc. (Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart).

Caratteristiche, melodiche ed espressive sono queste canzoni popolari, la cui esumazione dobbiamo alla diligenza e al buon gusto del sig. Edoardo Kremser. L'armonizzazione, che egli ne ha dato, è corretta e solida e, in alcuni dettagli della prima canzone (*Lamento*) e della sesta (*Preghiera di ringraziamento*), elegante. Anche la quarta (*Congedo*) è pura una dolcissima canzone per tenore. La collezione poi è fatta con un fine criterio: ogni canto ha un carattere diverso. Il musicista che non beve a questa fonte di vera, di semplice e schietta espressione e che non dà alla sua facoltà produttiva l'alimento di un'arte così pura, nega a sè medesimo la possibilità di produrre ancora nei campi più elevati della creazione artistica. Perciò dobbiamo essere grati a chi ci discopri simili tesori inapprezzabili del sentimento musicale del popolo, al quale dobbiamo tutte le più grandi conquiste del genio. L. T.

CHR. SCHNYDER, *Fünf Lieder für vierstimmigen Männerchor* (5 Canzoni per coro d'uomini a 4 voci) (Zürich und Leipzig, Verlag von Gebrüder Hug et Co.).

Non mi sembrano in complesso delle più riuscite; la melodia è uniforme, poco animata; di rado presenta dettagli interessanti anche l'armonizzazione; ma le voci sono ben trattate e la disposizione degli effetti è sobria, semplice, di buona scuola. La quinta canzone, secondo il mio sentimento, è la più bella; un tema vivace è lanciato con forza e fantasia; il senso delle parole: *là sulle rigide rupi* è indovinato e la composizione è realmente interessante. L. T.

H. A. ROSENSTENGEL, *Sechshundfünzig deutsche u. lateinische Lieder für gemischten Chor zum Kirchlichen Gebrauch etc.* (56 canzoni etc. per uso delle chiese) (Quedlinburg, Chr. Fried. Vieweg).

Con tutta modestia il sig. H. A. Rosenstengel presenta al pubblico questa sua raccolta di canzoni corali, in parte originali, in parte

ridotte da composizioni di altri autori o tolte da libri corali esistenti in varie diocesi della Germania. Esse sono facili, molto cantabili e bene armonizzate; oltre all'uso nelle pubbliche esecuzioni, esse si adattano completamente per la educazione musicale negli istituti e per la scuola della voce. Sopra tutto, esse potrebbero servire come esercizio preparatorio per il canto chiesastico, prima di passare alla esecuzione delle grandi opere polifoniche; e, anche in questo senso, le canzoni della presente raccolta contribuiranno alla formazione del buon gusto e al raggiungimento di una certa sicurezza di esecuzione.

L. T.

Wagneriana

CARLO LORENZUTTI, *Wagner* (Trieste, Libreria Benno May editrice, 1895).

Per essere un libriccino senza pretese, il quale in poche pagine vuol darci un riassunto della storia del melodramma, una biografia di Wagner e uno studio sull'opera d'arte wagneriana, passi ancor questo nel numero delle cose possibili, per quanto inutili e meschine. Io non rileverò le inesattezze e gli errori che vi si contengono. Ve ne sono di tutte le specie. La ingenuità di imprendere simili lavori e di pubblicarli poteva anche compatirsi una trentina d'anni fa, quando intorno al Wagner e al wagnerismo si tentavano i primi saggi; ma oggidì, pur la serie delle amenità non essendo chiusa, crediamo che ci si debba dispensare da questi compendiuncoli, che presentano ancora le debolezze dei wagneromani cucinate in tutte le salse. All'autore raccomandando di correggere almeno certi errori ortografici come *Mayerbeer*, *Baireuth*, *singspiel*, ecc.

L. T.

CARLO LORY, *L'olandese volante di R. Wagner*. Breve cenno etc. (Trieste, Benno May, edit.).

È l'analisi di questa opera, fatta da un critico musicale, che non è da contarsi fra gli *oscurantisti* e fra i *filisteti* dell'arte (oibò), ma è forse il solo che l'abbia compresa. Veramente è un po' tardi.

L. T.

R. WAGNER, *Lettres à Auguste Reckel*, traduites par Maurice Kufferath (Breitkopf et Haertel, Leipzig, 1894).

In fede mia, non son queste le più belle lettere di Wagner: nella massima parte gravi e prolisse, ripetono molte idee già espresse e sviluppate negli scritti del maestro; questi, non parlando che continuamente di sè, dei suoi progetti, un po' atteggiandosi a vittima, eccessivamente pessimista, o pure compreso in un'apoteosi di sè e dei suoi lavori, che dà spesso nel sentimentale, ci ammannisce una prosa poco fluente e in generale stucchevole. Ma l'essere queste

lettere dirette ad Augusto Roeckel l'amico, l'adoratore di Wagner, il suo compagno di fede politica e gravemente compromesso nei moti rivoluzionari di Dresda, è una circostanza che ci permette di acquistare una conoscenza più precisa intorno al carattere del pensatore musicista. Questi si esprime liberamente ad un amico che ne è infatuato; lo stile del filosofo, la frase pensata, cede talora alla maniera disinvolta, alla confidenza, in cui lo scrittore prende un atteggiamento, che solo l'amicizia può menargli per buono. Per questo lato, molto può leggersi tra le righe di queste lettere. Ma, volendosi limitare al proprio contenuto di esse, è certo che là dove il Wagner informa l'amico intorno ai suoi nuovi lavori, quando gli vuol cacciare in testa il poema dei Nibelungi, circa il quale Roeckel ha mosso dei dubbi, vi ha molto di interessante e di istruttivo. Dove Wagner mi sembra addirittura intollerabile è quando imprende a spiegare la filosofia di Schopenhauer, che già egli mette in relazione col concetto che egli si è formato dell'arte e che influisce sulla scelta dei suoi soggetti drammatici. Tre o quattro specialmente di queste lettere sono profonde per la intensità del pensiero e la sottigliezza della speculazione, vi ha la intelligenza di un filosofo, la pazienza di un bue e il peso di un elefante. L. T.

Varie.

ANDREA BUSINI-VICI, *La musica dei colori*. Reminiscenze pittoriche nel III centenario del principe della musica, Giovanni Pier Luigi da Palestrina (Marzo MDCCCXCIV) (Roma, Civelli).

Quest'opera del sig. Busini-Vici compie splendidamente la serie di lavori pubblicati nell'occasione del terzo centenario palestriniano.

Fra quanti impresero, di questi giorni, a discorrere del grande musicista del cinquecento, nessuno ancora aveva pensato di rievocare a torno alla figura di lui — vivo contrasto alla severa arte religiosa svoltasi nel tempio — la gaia forma letteraria che dalle origini popolarische e medio-evali, a traverso gli esperimenti del Burchiello, del Pistoia, del Bellincioni, attinse in quel secolo l'estremo grado di aristocratica perfezione nei capitoli di Francesco Berni e del Lasca. Il Busini-Vici vi si accinse. Con felice pensiero, egli tolse a prestito dal « *maestro e padre del burlesco stile* » il procedimento artistico che gli è tutto proprio, e che — com'è noto — consiste nel ragionare delle cose più bizzarre colla maggior apparenza di serietà pensosa; e, in onore del Palestrina, celebrò le lodi della *musica dei colori* e del *pianoforte pittorico-musicale*, con lo stile, a un di presso, onde il Berni aveva cantato

le anguille, la caccia e la pesca, intarsiando — all'uso bernesco — il dettato di ricordi storici e d'immagini mitologiche, in una prosa che, per ricchezza di attitudini e vivacità di rappresentazioni, non à nulla proprio da invidiare alla terza rima.

All'autore chiarissimo gli Italiani vorranno saper grado. Poi che si deve a lui — e non è merito lieve — se, in questa malinconiosa fin di secolo, Pier Luigi da Palestrina avrà avuto fra noi anche l'insolito onore d'una commemorazione allegra. R. G.

G. **BRANZOLI**, *Dell'udito*. Schediasmi musicali. Conferenze (Roma, Tipografia poliglotta della S. C. di Prop. Fide, 1894).

L'autore si propose di ragionare intorno alla musica « brevemente e piacevolmente ». E gli successe l'intento; tant'è che, fra le citazioni dantesche e le indagini scientifiche e le osservazioni argute, la lettura di questa *Conferenza* corre spedita — resa anche più dilettevole dalle piacevolezze che il Branzoli volle profondervi a piene mani. R. G.

JULES MARTIN, *Nos artistes*. Portraits et biographies, suivis d'une notice sur les droits d'auteurs, l'Opéra, la Comédie Française, les Associations artistiques, etc. (Paris, Librairie de l'Annuaire universel, 1895, in-32°). — Fr. 2.

È un libretto elegante nella forma, ma che nella sostanza ci tocca solo obliquamente, non formando gli artisti di canto che una piccola minoranza in confronto ai cantanti da operetta, da caffè-concerto ed agli artisti drammatici.

Le incisioni sono ben eseguite e fatte con gusto ed ai piedi di ogni ritratto i cenni principali sopra il ritrattato. Dall'autore s'aspetta presto il libro di maggior mole: l'*Académie nationale de musique*.

G. B.

JULIUS SCHUBERTH'S *Musikalisches Conversations-Lexikon*, herausgegeben von Prof. Emil Breslaur (Leipzig, J. Schuberth et Co).

Portando questo dizionario alla undecima edizione, l'editore avrebbe dovuto dargli quell'ampliamento necessario per porlo al livello delle molte opere del genere uscite modernamente in Germania. Gli appunti biografici invece sono in questo libro troppo insufficienti, anche quando si tratta dei sommi musicisti, e mancano poi assolutamente i dati bibliografici che sono per lo studioso la parte più utile di questi dizionari. Inoltre il prof. Breslaur sembra non sia molto al corrente dell'odierno movimento musicale, perchè dei musicisti si ferma generalmente alla produzione artistica di parecchi anni fa; trattandosi dell'Italia l'abbandono è quasi completo, essendo dimenticati dei nomi che pure hanno qualche importanza, come il Martucci, il Catalani, il Massa, il Franchetti, il Mancinelli, il Puccini

ed altri molti. Che dirà poi il Leoncavallo nel vedere Mascagni nel dizionario e non lui, che pareva avesse messo a soqquadro la Germania musicale?

Le voci poi dell'enciclopedia musicale sono toccate troppo di volo; cosicchè inutilmente si cercherà qualche notizia storica sui vari strumenti, qualche insegnamento tecnico e storico sulle varie forme musicali, e in genere su tutto ciò che costituisce la teorica della musica.

Cosicchè, ripeto, di fronte alle molte opere del genere, anche manuali, che si possono ora avere a disposizione, questa è affatto insufficiente, malgrado che l'edizione sia accurata e la rilegatura veramente elegante.

E. N.

FRANK PARKINSON, F. S. S., M. P. S., Classical Music. How to Understand it!
(London, Printed by W. B. Whittingham et Co., Limited).

È questo un libriccino più che altro di curiosità. L'autore ha inteso di raccogliere notizie musicali di più specie, le quali, se molte volte non si sa come stiano in relazione col titolo, nella forma concisa in cui vengono ammannite e per la varietà che presentano, possono, in certa classe di lettori, portati per la narrazione saltuaria e *à sensation*, destare un qualche interesse. È una curiosa maniera di parlare superficialmente — pardon — di segnare con cinque parole il lato caratteristico di un musicista, di una scuola, di un'opera d'arte, di buttar giù alcuni dati statistici, con quale scopo io non so — forse recondito, impenetrabile — come, per esempio, di contare le battute delle sinfonie di Beethoven o delle opere di Wagner. Un prospetto dello sviluppo di Wagner è qualche cosa di originale: esso muove da Eschilo, Sofocle e Carlomagno. Forse il Parkinson nel compilarlo pensò che tutte le strade conducono a Roma.

L. T.

SPOGLIO DEI PERIODICI

ITALIANI

Gazzetta Musicale (Milano).

N. 1, 2, 4, 7, 10. — T. MANTOVANI, *Orlando di Lasso*.

I diritti d'autore (Milano).

Gennaio. — *Furto e contraffazione di opere teatrali* (Sentenza contro Merico, Ziglioli, Manfredi e Salvaneschi).

Marzo. — E. ROSMINI, *Sulla fabbrica e vendita degli organetti in Italia e sulle esecuzioni pubbliche fatte coi medesimi*.

Musica sacra (Milano).

N. 1, 15 gennaio. — A. NASONI, *Tre stadii nella storia della « Musica Sacra »* [Fa la storia del giornale ed accenna al programma attuale]. — P. BORRONI, *Donde debba incominciare la formazione di un buon coro*.

N. 2, 15 febbraio. — *** *I vescovi ed il regolamento*.

N. 3, 15 marzo. — *** *I vescovi ed il regolamento*. — P. BORRONI, *Donde debba cominciare la formazione di un buon coro*.

FRANCESI

Annales politiques et littérales.

24 février. — X. X. X., *La musique chez les Malgaches*.

Gazette des Beaux-Arts (Paris).

1^r février 1895. — P. DUKAS, *La messe en Si mineur de J.-S. Bach*.

Gazette musicale de la Suisse Romande (Genève).

14 février. — H. COUTAGNE, *Les instruments à archet au XVI^e siècle d'après un traité de musique récemment découvert* [Épître musical des tons etc., stampato a Lione nel 1556, acquistato dalla Biblioteca del Conservatorio di Parigi in una vendita nel Belgio].

28 février. — M. BRENET, *Les opéras féminins* [A proposito di *Montagne Noire* parla delle donne compositrici].

14 mars. — W. CART, *Les sept paroles de Christ, mises en musique par G. Doret* [Analisi favorevole].

La Fédération artistique (Bruxelles).

6 janvier. — PAUL D'ACOSTA, *La musique à travers les âges: études historiques et esthétiques; origine de la musique.* — WILLI CROTTO, *Notes sur les instruments de musique anciens et modernes les plus connus* (suite).

3 février. — WILLI CROTTO. *Idem* (suite).

3 mars. — *Idem.*

La Nouvelle Revue (Paris).

15 janvier. — H. LICHTENBERGER, *Wagner et la révolution sociale (1848-49).*

1^{er} février. — H. LAVOIX, *L'Alboni et la Penco. Souvenirs du Théâtre-Italien.*

15 février. — A. BOURGAULT-DUCOUDRAY, *L'histoire de la musique au Conservatoire: l'École Allemande* [Prima lezione: Riassunto generale dello sviluppo della scuola tedesca].

La Vie contemporaine (Paris).

15 janvier. — A. MAUREL, *Les musiciens français et étrangers à l'Opéra* [Dimostra che sono ingiuste le lagnanze di coloro che vorrebbero fosse fatta maggior parte alle opere francesi che non alle straniere, mentre sono queste ultime che hanno sempre riportato il maggior successo, malgrado che il numero di queste sia assai più esiguo che non delle francesi].

La Voix parlée et chantée (Paris).

Février. — *L'éducation de la voix en Europe jugée par un Américain* [Intervista del *Musical Herald* col signor F. Root sull'educazione della voce in Germania, Italia, Francia e Inghilterra. Il Root preferisce il metodo tedesco].

Le Guide Musical (Bruxelles).

N. 1. — G. SERVIÈRES, *Une traduction française de l'Anneau du Nibelung* [Recensione della traduzione del poema wagneriano fatta da L. P. de Brinn' Gaubast e Edm. Barthélemy].

N. 1, 2, 3. — H. ALVIN et R. PRIEUR, *Métronomie expérimentale* [Continuazione e fine di questi importantissimi studi. Vi sono ancora alcune osservazioni relative alla *Walkyria*, indi gli autori passano all'esame del secondo quadro nel primo atto del *Parsifal*, e di alcune scene del *Tristano*].

N. 2-4. — *Francesca da Rimini* [Analisi tematica e critica del nuovo lavoro di P. Gilson, eseguito ai Concerti popolari di Bruxelles. Il Kufferath ne loda l'abilità delle combinazioni orchestrali e corali, ma trova la composizione abbastanza esteriore e superficiale].

N. 3. — L. L., *Lydéric* [Opera in 3 atti, rappresentata al Gran Teatro di Lilla, di Em. Ratez. Critica favorevole; l'A. vi nota lo spirito moderno e le tendenze wagneriane]. — M. KUFFERATH, *L'Enfance de Roland*, de E. Mathieu [Quest'opera in 3 atti fu rappresentata al teatro della *Monnaie* a Bruxelles. L'A. muove alcuni appunti al libretto, e, salvo qualche riserva, si mostra favorevole al lavoro musicale].

N. 4. — MICHEL BRENET, *Goudimel et Moralès* [Alcuni cenni storici sui due musicisti].

N. 6. — HUGUES IMBERT, *Augusta Holmès*. — G. SERVIÈRES, *Lieder français: Henry Duparc*. — D^r HENRY COUTAGNE, *A propos de la vie de Goudimel*.

N. 7. — MICHEL BRENET, *Goudimel*. — H. IMBERT, *La Montagne Noire*, drame lyrique en quatre actes, poème et musique de M^{lle} Augusta Holmès, à l'Opéra de Paris [Lo stesso numero parla dei *Pagliacci* del M^e Leoncavallo: « La partition de *Paillasse* est une petite histoire en deux actes de la musique contemporaine; un Vapereau thématique et musical, redigé naturellement avec beaucoup de talent, une adresse orchestrale peu commune, et une parfaite connaissance des succès des autres »].

N. 8. — H. IMBERT, *Ninon de Lenclos*, épisode lyrique en quatre actes, musique de M. Edmond Missa, à l'Opéra-Comique.

N. 9. — H. IMBERT, *Artistes contemporains: Arthur Loquard*.

N. 9, 10. — ERNEST CLOSSON, *La formule wagnérienne* [Osservazioni sull'influenza esercitata dal Wagner sui compositori moderni. « Étant donné, que l'influence de Wagner sur les compositeurs contemporains ressort d'une assimilation de ses *formules* d'expression musicale; attendu que l'influence énorme de ces formules émane du caractère conventionnel qu'elles ont forcément acquis dans la musique moderne, tant par la puissance d'influence qui leur est propre que par l'obsession provoquée par leur continuelle vulgarisation au théâtre et au concert; attendu que les conventions tacites d'expression musicale doivent fatalement exister, étant nécessaires pour établir l'intelligence entre l'auditeur et le compositeur, celui-ci parlant à celui-là un langage convenu et dont l'interprétation ne doit prêter à aucune équivoque, on peut conclure une fois de plus, en remontant ainsi toute la succession des causes, à la force irrésistible de l'influence wagnérienne et à la tyrannie absolue qu'elle exercera longtemps encore sur la musique considérée comme art d'expression. Est-ce un bien, est-ce un mal? Un mal plutôt, mais inéluctable ». L'A. conclut dicendo che una nuova orientazione musicale non si manifesterà che quando tempi nuovi arrecheranno altri uomini, altre idee ed altro ambiente].

N. 11. — ED. VANDER STRAETEN, *Le carillon primitif d'Andernade et ses figures automatiques*. — H. IMBERT, *La Jacquerie*, d'Éd. Lalo et Arthur Coignard, première représentation à Monte-Carlo [Critica favorevole].

Le Ménestrel (Paris).

1895, N. 1-7, 9-12. — A. POUGIN, *La première salle Favart et l'Opéra-Comique* [Proseguono le curiose vicende di questo teatro, raccontate con la diligenza ed il brio consueto del noto scrittore].

N. 2, 3. — E. NEUKOMM, *La Musique à la Cour de Lorraine* [Continuazione e fine di questo importante lavoro sulla storia della musica francese del secolo XVII e prima metà del XVIII].

N. 4-8. — A. MONTAUX, *Les Traditions* [L'A. rivela acutamente le cattive tradizioni che si perpetuano specialmente negli artisti di canto e nel teatro lirico].

N. 6. — [A. Pougin, parlando della *Montagne Noire* d'Augusta Holmès, trova la musica in genere non adatta al dramma: buona nelle pagine di tenerezza e di delicatezza; fragorosa e quasi banale là dove dovrebbe essere vigorosa. L'orchestra manca di consistenza e solidità].

N. 9-12. — LAURENT GRILLET, *Les Ancêtres du violon* [Studio storico-critico assai diligente sugli antichi strumenti a corda e loro derivati].

N. 10. — O. BN., *La Musique Japonaise*.

Ouest Artiste (Nantes).

N. 20, 21, 22, 24, 25, 26. — A. RICHARD, *La réforme Wagnérienne*.

Revue Bleue (Paris).

5 janvier 1895. — GASTON CARRAUD, *Musiciens contemporains. Victor Massé*.

Revue d'Art dramatique (Paris).

2 mars. — A. SOUBIES, « *Ninon de Lenclos* » de E. Missa.

16 mars. — PESSY-ROCHEBRUNE, *L'art dramatique et la musique dans le monde*.

Revue de Paris (Paris).

N. 6-15 avril 1894. — CATULLE MENDÈS, *L'œuvre wagnérienne en France* [L'A. discorre sopra tre quesiti: « Les œuvres wagnériennes doivent-elles être représentées sur les théâtres de France? — Quelle œuvre wagnérienne doit maintenant être représentée? — En quelles conditions l'œuvre choisie devrait-t-elle être représentée? »].

Revue des Revues (Paris).

1^r janvier. — G. LESCURE, *La musique au Japon* [Da un articolo di Miss Laure A. Smith nella *Nineteenth Century*, dicembre].

1^r mars. — *L'origine des « Maîtres Chanteurs », lettres inédites de R. Wagner* [Da un articolo di J. B. Horn pubblicato nel *Nord und Sud*].

Revue Hebdomadaire (Paris).

26 janvier. — PAUL DUKAS, *Les « Lieder » de Frans Schubert* [Osserva la mancanza in Francia di concerti pubblici e essenzialmente di interpreti di musica vocale del genere « lieder »; lamenta che su 432 « lieder » di Schubert non se ne conosca che 40].

9 février. — PAUL DUKAS, *Les concerts*.

23 février. — PAUL DUKAS, *Les concerts. La montagne noire*.

Revue Philosophique (Paris).

Janvier 1895. — L. DAURIAC, *La psychologie du musicien. De l'intelligence musicale et de ses conditions subjectives*.

Mars. — DAURIAC, *La psychologie du musicien. IV. De l'intelligence musicale et de ses conditions objectives*.

Avril. — DAURIAC, *La psychologie du musicien. V. La mémoire musicale*.

SPAGNUOLI

Ilustracion Musical Hispano-Americana (Barcelona).

30 dicembre 1894. — F. PEDRELL, *Cristobal de Morales*. — I. JEMO DE LERNA, *El Organo hydraulico* [Continua nei numeri successivi]. — E. VILLAR MIRALLES, *El arte bello de la musica* [Continua nei numeri seguenti].

15 gennaio 1895. — *Biografia di Francisco Peraza* [Estratta da un libro di F. Pacheco stampato in Siviglia nel 1599].

28 febbraio — E. DE URIARTE, *El canto de Ultraja y la restauración gregoriana*.

15 marzo. — E. BELARI, *Metodo vocal moderno ó natural* [Parla della decadenza del canto e dei mezzi per rimediarvi].

TEDESCHI

Der Volksgesang. Organ des Schweizerischen Gesang- und Musiklehrer-Vereins (Biel).

II, 22, 1-94, 15 settembre. — N. N., *Das Alphornblasen in den Alpen* [Descritto questo genere di corno, suonato specialmente sulle Alpi della Svizzera, l'A. ne fa conoscere il valore musicale, la diffusione e lo rappresenta poeticamente come la lira dei solitari pastori svizzeri]. — Sp., *Jagdmusik* [Rilevato l'uso del corno da caccia nei secoli scorsi, l'A. fa conoscere alcuni dei segnali principali, che con questo si solevano dare].

25, 1° novembre. — GIRSCHNER O., *Die alte Feldtrompete* [Raccoglie alcune notizie storiche intorno alle antiche trombe militari].

26, 15 novembre. — N. N., *Das Geheimnis der berühmten italienischen Geigenbauer* [Dopo aver accennato alle vane ricerche intorno alla bontà degli antichi violini della scuola cremonese, l'A. rende conto della scoperta, che pretende di aver fatto a questo proposito Ottone Nigge, giovane e poco noto autodidattico di Coblenza, riproduce i diversi giudizi dati dai tecnici intorno alla scoperta, conclude senza pronunciarsi sulla questione, essere il tentativo del Nigge ad ogni modo meritevole di ogni encomio]. — N. N., *Wesen und Zweck der Kirchenoratorien* [Distinti gli oratorii da altri componimenti musicali, specialmente dalla cosiddetta opera, l'A. ne tesse la storia, che fa risalire al secolo XIII; ma da un cenno su quel secolo salta subito al Cinquecento, a proposito del quale reca nella massima parte notizie italiane].

27, 1° dicembre. — N. N., *Wesen und Zweck der Kirchenoratorien* [Chiude il già citato articolo esponendo le riforme proposte per gli oratorii dal prof. Zimmer].

Monatshefte für Musik-Geschichte (Leipzig).

XXVII Jahrg., n. 3. — J. COMBARIÉU, *De Coussemaker und Th. Nisard* [Cerca dimostrare che il primo archeologo che ha trovato l'origine dei neumi è Coussemaker e non Nisard].

Neue Musik-Zeitung (Stuttgart-Leipzig).

1895, N. 1, 2, 3. — THEODOR PFEIFFER, *Einiges über Auffassung und Vortrag Chopinscher Klavierstücke* [Interessanti ed accurati appunti sull'interpretazione ed esecuzione della Polonese in *La ♯ maggiore*, del Notturmo op. 37, n. 2, della Mazurka op. 68, n. 2 e del Walzer op. 64, n. 2].

N. 1, 2. — MAX KRETSCHMAR, *Intimes über Robert Franz*.

N. 4, 5. — CYRILL KISTLER, *Quintenparallelen* [Carica a fondo contro il divieto delle quinte ed ottave consecutive, suffragata da buoni esempi, ma da ac-

cettarsi, crediamo, con le debite cautele]. — *Ein deutscher Liederkomponist* [Monografia di molto interesse su R. Franz]. — R. BATKA, *Fr. Schubert und Beethoven* [Parallelo tra i due musicisti, su molti punti assai discutibile].

N. 6. — *Professor Hugo Heermann* [Biografia del valoroso violinista capo del famoso quartetto conosciuto col suo nome]. — *Richard Wagner und Ferd. Präger*. — *Palestrina und das moderne Rom* [A proposito delle recenti feste palestriniane imbandite dall'Accademia di santa Cecilia]. — KARL LEONHARDT, *Konsert-Cafés* [Vivace schizzo di vita parigina].

Neue Zeitschrift für Musik (Leipzig).

XC, 36, 5 settembre 1894. — VOGEL B., *Italienische Tondichter der Gegenwart* [L'A. si occupa di Eugenio Pirani, di cui tesse brevemente la vita, rileva l'entusiasmo da lui dimostrato per la musica tedesca e l'efficacia esercitata nell'introduzione di essa in Italia].

37, 12 settembre. — VOGEL B., *Italienische Tondichter der Gegenwart* [Continuando ad occuparsi del Pirani, l'A. ne segnala il valore nella musica di camera e ricorda parecchi suoi componimenti di questo genere].

38, 19 settembre. — VOGEL B., *Italienische Tondichter der Gegenwart* [Qui l'A. nota alcuni dei più pregevoli pezzi per orchestra composti dal Pirani, e giudica che siano da preferirsi all'oramai troppo ripetuto Intermezzo del Mascagni].

40, 3 ottobre. — VOGEL B., *Italienische Tondichter der Gegenwart* [Ricordati parecchi pezzi per pianoforte, composti dal Pirani, l'A. conclude con un caldo augurio che il pubblico renda giustizia a questo nobile compositore].

47, 26 novembre. — BRYCK S., *Medizinischer Gebrauch der Musik in alter und neuer Zeit* [Preso occasione da un articolo pubblicato dal dott. Allan nel *British medical Journal*, nel quale l'Allan consiglia la cura di certa musica a certe malattie nervose, l'A. cita gli scrittori classici, che già espressero un giudizio simile, poi salta ai dotti del secolo scorso, che pure ebbero quest'opinione e conclude, che, sebbene la prova, anche su persone colte nella musica, non riuscì sempre, tuttavia in generale diede buoni risultati ed è da consigliare anche per i pazzi].

48, 28 novembre. — VOGEL B., *Anton Rubinstein † 20 November 1894* [Breve necrologio]. — AREND M., *Kunst und Moral* [Accennato al quesito posto tanto spesso se l'arte sia morale, l'A. si chiede che cosa sia l'arte e che cosa la morale; dimostra che esse hanno campi affatto diversi; conclude che il bello non è nè buono, nè cattivo, il brutto è comune].

49, 5 dicembre. — PORGES H., *Anton Rubinstein* [L'A. commemora il Rubinstein, rilevando il suo grande valore come pianista ed i progressi a cui egli condusse il genere di musica, a cui specialmente si dedicò].

50, 12 dicembre. — LOMBROSO C., *Die neuesten wissenschaftlichen Forschungen über die Töne und die Musik* [Traduzione di E. Rochlich. L'A. tratta dello sviluppo della voce durante la fanciullezza].

51, 19 dicembre. — LOMBROSO C., *Die neuesten wissenschaftlichen Forschungen über die Töne und die Musik* [L'A. tratta della questione se la musica sia capace di esprimere idee].

52, 26 dicembre. — LOMBROSO C., *Die neuesten wissenschaftlichen Forschungen über die Töne und die Musik* [L'A. tratta della sinopsia].

XCI, 1, 2 gennaio 1895. — ROCHLICH E., *Frans Liszt als Künstler und Mensch* [di Lina Ramann, III vol. Il R. riassume favorevolissimamente, ma in breve, il contenuto di questo nuovo volume].

2, 9 gennaio. — ROCHLICH E., *Geschichte der Musik* [di O. Keller. Il R. nota che il pensiero avuto dall'A. di rivolgersi ai profani ed ai dilettanti di musica sarebbe stato buono, ma esso venne mandato ad effetto infelicemente, poichè le fonti del libro sono appena articoli di giornali].

7-9, 13 febbraio. — BOSSE FR., *Richard Wagner's geistige Entwicklung* [di H. Dinger. Recensione ampia ed entusiastica].

INGLESI

Music a monthly Magazine (Chicago).

Questa Rivista che lancia ogni mese un grosso fascicolo di articoli svariati ed interessanti (originali e tradotti), editi con lusso ed eleganza, per quanto un po' americana, contiene fra le cose più importanti:

Nel fasc. del dicembre scorso: *The « Old italian method »*, dove Fred. W. Root trova nel fatto che da lontano le cose passate appaiono sempre più di quello che furono, nelle mutate condizioni e carattere dei tempi e soprattutto nel diversissimo genere di musica, le ragioni per cui il vecchio metodo italiano di canto è morto e sepolto. — Nicholas Douty alla sua domanda: *Should the fugue and the sonata — form be the requirement for admission to the composer's class of a manuscript society?* risponde negativamente, concludendo, ed a ragione, che per esser qualificato vero compositore basta saper fare qualche cosa di bello ed originale, qualunque sia la forma, breve o lunga, classica o non classica. — John Howard in *A reply to « a plea for correct breathing in singing »*, fa un'accurata discussione medica sulla respirazione nel canto.

Nel fasc. di gennaio: *On the cultivation of musical memory*, b. Francis E. Regal; lamentando la conoscenza limitata che la massima parte dei musicisti ha della letteratura musicale, dovuta in gran parte al poco esercizio della memoria musicale, suggerisce alcuni metodi di mnemonica, fra cui è notevole un sistema di notare la linea metodica senza le note: sistema che in fondo ricorda assai l'antica notazione coi neumi. — *The story of brass-wind instruments* b. Ernest Osgood Heyler, con *fine* nel fasc. seg.; studio storico breve, ma accurato, dello sviluppo degli strumenti d'ottone nell'orchestra, dai primordii della musica strumentale moderna ai nostri giorni.

Nel fasc. di febbraio: oltre una serie d'articoli d'occasione su Rubinstein, in *The aria-giving method of teaching of the voice*, Karleton Hackett combatte questo metodo abbastanza generale di insegnare il canto. — W. S. B. Mathews in *The future of music and the inner life of man*, ha fede in un continuo progressivo sviluppo della musica, in concordanza col progressivo sviluppo dell'intelligenza umana, essendo la musica elemento essenziale della vita intellettuale dell'uomo.

Nel fasc. di marzo: *Boston music in 1851 and 1852*, b. Egbert Swayne; è un'interessante rivista della vita musicale del luogo e dell'epoca, dove si osserva che gli americani si sono sempre tenuti al corrente della musica loro contemporanea; e nei programmi di concerto ivi riportati, figurano delle opere importanti di maestri europei e che pure in Italia sarebbero ancora novità assolute. — W. S. B. M. tesse la biografia di Clarence Eddy, celebre organista americano. — *To young composers*, Frank E. Sawyer raccomanda di non limitarsi alla produzione di bazzecole, fatte solo per porsi subito in vista, se non vogliono vedere i loro lavori rifiutati per sistema dagli editori. — Nella rubrica *The practical teacher*, William Mason dà degli ottimi consigli pianistici per ottenere sullo strumento un bel suono.

Musical Times (Londra).

Nei fascicoli di gennaio, febbraio e marzo, X nella sua rubrica *From my study* passa in rivista le figure dei violinisti Nardini e Corelli, della cantante Fanny Persiani, dello Spontini, di Jenny Lind e di Lablache, ed intrattiene piacevolmente il lettore con interessanti curiosità musicali riferentisi alla prima metà del secolo. Notiamo inoltre:

Nel fasc. di febbraio: *Additional accompaniments*, dove H. F. F. difende i rimaneggiamenti fatti alle opere dei classici, per completarli con le risorse della tecnica moderna. — *New lights upon old tunes*, dove si fa la storia della celebre melodia irlandese: « the last rose of tummer ». — *The songs of Schubert*, a proposito della nuova pubblicazione delle melodie di Schubert fatta dalla casa Breitkopf et Härtel.

Nel fasc. di marzo: *Händel and Muffat*, by J. Bennet. L'illustre scrittore prendendo occasione della recente edizione dei « Componimenti musicali per il Cembalo », di Gottlieb Muffat della casa Schott, a cura del dr. Chrysander, acutamente dimostra come nei componimenti di questo vecchio musicista, Händel abbia..... pescato non poche volte. — *Old english fingering*, articolo interessante per i pianisti e dove si accenna ai sistemi di diteggiatura seguiti in Inghilterra nelle varie epoche e dai diversi autori.

In tutti i fascicoli poi la rivista dei concerti orchestrali, corali, di musica da camera, ecc., si presenta così esuberante nella quantità e varietà, da farci mirare a Londra come alla terra promessa, dal nostro arido deserto.

NOTIZIE

Opere nuove e Concerti.

* * Chemnitz. — 23 dic. 1894, *Der Gouverneur von Tours*, opera comica di Carlo Reinecke.

Lipsia. — 27 genn. 1895. J. Brahms eseguì in un concerto le due nuove sue suonate per Clarinetto, col famoso clarinettista Mühlfeld di Meiningen.

Barmen. — Il 19 genn. 1895 nella locale Singverein si eseguì sotto la direzione dell'autore il nuovo oratorio di Max Bruch, *Mosè*, per soli, coro, orchestra ed organo.

Dresda. — Al teatro di Corte nel gennaio scorso, *Attila*, grande opera tragica di Ad. Guackel.

Amburgo. — 13 febr. 1895, al teatro Municipale, *Kenilworth*, opera tragica in 4 atti di B. O. Klein.

Budapest. — Nel marzo scorso in un concerto della Filarmonica Carlo Goldmark ha diretto opere di sua composizione, fra cui molte novità, e tra l'altre un Salmo (118) per grande orchestra e cori.

Lipsia. — 21 febr. 1895. Al concerto della Gewandhaus si eseguì una nuova sinfonia in *sol minore* di Carlo Reinecke.

Bruxelles. — A la Monnaie, il gennaio scorso, l'*Enfance de Roland*, in 3 atti e 6 quadri, parole e musica di Emilio Mathieu.

Ai concerti popolari nel medesimo teatro, ebbe un completo trionfo il poema musicale di Paul Gilson, *Francesca da Rimini*, per orchestra, cori e soli.

Ai concerti del Conservatorio, sotto la direzione di Gevaert, si eseguì tutto intiero l'*Oro del Reno*.

Parigi. — Opéra Comique, 19 febr. 1895. *Ninon de Lenclos* di Edmond Misa, giudicata opera debole e meschina nell'invenzione.

Pure all'Opéra Comique l'opera postuma di Beniamino Godard, *La Vivandiera*, riportò un successo popolare.

In Italia: alla Scala di Milano, *Guglielmo Ratchiff* e *Silvano* di Mascagni; al Regio di Torino, *Taras-Bulba* di Berutti.

Al teatro Municipale di Amsterdam si è rappresentato con grande successo un nuovo dramma musicale, *Seleucia*, del giovane compositore olandese Emile van Brucke-Fock.

Il teatro tedesco di Praga annunzia la prima rappresentazione di un'opera intitolata *Ratchiff*, del compositore ungherese Vavrinetz.

*. Siegfried Wagner ha scritto una cantata su poesia di Schiller; essa sarà eseguita sotto la direzione dell'autore a Londra, in uno dei prossimi concerti della Queen's Halle.

*. Fra le carte d'Auber si rinvenne lo spartito di un'opera comica di Bizet, *Don Procopio*, scritta sotto l'influenza della musica di Donizetti, durante il soggiorno a Roma del giovane maestro.

Wagneriana.

*. Le rappresentazioni wagneriane del Teatro di Corte di Monaco avranno luogo dall'8 agosto al 27 settembre, costituendo due cicli che comprendono ciascuno i drammi dalle *Fate* ai *Maestri Cantori*. I cicli sono combinati in modo che ciascun dramma sarà ripetuto nello stesso giorno di ciascun mese, e così le *Fate*, all'8 agosto e all'8 settembre; *Reins*, al 9 agosto e al 9 settembre, e così via. Alla fine del primo ciclo si avrà un'ulteriore rappresentazione del *Tristano* e dei *Maestri Cantori*, indi un riposo di otto giorni.

*. Il celebre museo teatrale e musicale del signor Fr. Nicolas Manakopf, di Francoforte s/M, ha acquistato due curiosi e importanti documenti relativi a Wagner. L'uno consiste in una lettera del maestro di Bayreuth, in data di Parigi 1860, relativa all'organizzazione della rappresentazione del *Tannhäuser* all'Opéra di Parigi. L'altro è una lettera originale proveniente dal gabinetto di Napoleone III.

Concorsi.

*. *Concorso internazionale di musica fondato da Antonio Rubinstein.* — Sulla base degli Statuti del Concorso internazionale di musica fondato da Antonio Rubinstein, il direttore del Conservatorio di Pietroburgo annuncia alle persone che desiderano concorrere per i premi assegnati, che in merito degli art. 2, 4, 6, 7 e 8 del regolamento, il secondo Concorso avrà luogo a Berlino tra il 20 agosto e il 5 settembre 1895.

I premi sono assegnati ogni 5 anni, uno al compositore, l'altro al pianista e consistono ognuno nella somma di 5000 lire. I due premi possono essere aggiudicati ad una sola persona che li abbia meritati come compositore e come pianista. Nel caso della non aggiudicazione d'uno dei premi od anche di entrambi, si può formare al loro posto dei premi secondarii, del valore di 2000 lire ciascuno.

A questi concorsi non sono ammesse che le persone di sesso maschile da 20 a 26 anni, di tutte le nazionalità, religioni e condizioni, in qualunque paese abbiano ricevuto la loro istruzione musicale. Le persone che hanno ottenuto un premio al concorso precedente, non saranno ammesse al concorso seguente, mentre quelle che hanno preso parte al concorso precedente senza avere ottenuto un premio, possono concorrere una seconda volta, se la loro età è conforme alle suddette condizioni.

Programma dei concorsi:

a) Per i compositori si devono presentare le seguenti composizioni:

1° Un pezzo di concerto (Concertstück) per pianoforte con orchestra; due copie della partitura; una copia della trascrizione delle parti d'orchestra per un

secondo pianoforte; le parti d'orchestra, fra le quali tre parti di violino primo, tre di violino secondo, due di alto, due di violoncello, due di contrabasso.

2° Una suonata per pianoforte solo o per piano e uno o più istrumenti ad arco; due copie della composizione, e una copia della parte di ogni istrumento ad arco.

3° Parecchi piccoli pezzi per pianoforte; due copie di ogni pezzo.

Le composizioni presentate non saranno ammesse al concorso, che a condizione che l'autore ne eseguisca la parte di pianoforte, e che siano fino allora inedite.

b) Per i pianisti, esecuzione secondo il programma seguente:

1° A. Rubinstein. Uno dei concerti per pianoforte con accompagnamento d'orchestra.

2° J.-S. Bach. Un preludio e una fuga a quattro voci.

3° Haydn o Mozart. Un andante o un adagio.

4° Beethoven. Una delle sonate op. 78, 81, 90, 101, 106, 109, 110, 111.

5° Chopin. Una mazurka, un notturno e una ballata.

6° Schumann. Uno o due pezzi dei *Phantasiestücke* o dei *Kreisleriana*.

7° Liszt. Uno studio.

Le persone che desiderano presentarsi ai suddetti concorsi a Berlino, sono pregate di notificarlo per iscritto all'ufficio del Conservatorio di Pietroburgo (Via del Teatro, 3), prima del 22 agosto 1895, mandando i documenti originali o le copie certificate, constatanti la loro identità e la loro età. Ulteriori pubblicazioni indicheranno il giorno e la sala a Berlino designati per i suddetti Concorsi.

Varie.

* * Si annunzia da Parigi una nuova rivista musicale: la *Revue française de Musique*, di cui promotore è H. Lavois, il rinomato scrittore di cose musicali. Dal programma che abbiamo sott'occhio si può rilevare la derivazione diretta di questa dalla nostra Rivista. E così ogni numero della *Revue* sarà diviso in quattro parti:

1° Articoli di storia, d'estetica o di critica propriamente detta (articoli originali, francesi o stranieri, traduzioni, riproduzioni, memorie, ecc.);

2° Cronaca di attualità, relazioni (con citazioni musicali) di opere nuove, drammatiche o no, eseguite in Francia o all'estero;

3° Bibliografia musicale, comprendente l'analisi, non solo dei libri, ma anche degli articoli riguardanti la musica apparsi in Francia o fuori;

4° Insegnamento artistico e popolare della musica.

La *Revue Française* sarà pur essa trimestrale.

* * Una società di dilettanti a Vienna ha rappresentato uno dei vecchi misteri tedeschi che si eseguivano nel Medio evo a Natale ed all'Epifania, adattato alla scena moderna da Riccardo Kralik. Oltre agli attori che cantavano sulla scena, una Società corale collocata nell'orchestra, accompagnava gli avvenimenti, secondo l'uso antico, con dei cori tedeschi del XVI e XVII secolo. I canti erano sostenuti da un'orchestrina. Il successo fu grande.

* * A Londra nel prossimo giugno si aprirà un'esposizione di strumenti di

musica d'ogni genere e d'ogni tempo, alla Royal Agricultural Hall, con un congresso internazionale dei fabbricanti di strumenti di musica.

* * Si sono trovate alcune lettere inedite di Mozart, scritte negli anni 1777 e 1778 e dirette ad una sua cugina dimorante ad Augsburg. Queste lettere furono fino al 1858 in possesso del figlio maggiore Carlo Mozart (morto a Milano), poi vennero affidate al dottor Genée.

* * A Parigi M. e M^{me} Diémer promossero il marzo scorso in una seduta privata, un concerto di musica antica, eseguita sugli strumenti del tempo: cembalo, viola di gamba, viola d'amore e vielle. Esecutori furono i sigg. Diémer, Delsart, Van Wœlfelghem e Grillet, e si eseguirono un andante di Locatelli, una suonata d'Ariosti, una furlana di Couperin ed altri pezzi di Rameau, Bach, Daquin, ecc.

* * La Biblioteca musicale dell'Accademia di Santa Cecilia, a Roma, si è arricchita recentemente di una collezione ragguardevole di 8475 libretti di opere che risalgono ai principii della musica scenica. Il Governo inoltre le ha fatto dono di 1500 volumi e manoscritti che riguardano la musica e che sono stati trovati nei conventi secolarizzati.

Nuove Pubblicazioni.

* * La Casa Breitkopf et Härtel, per cura della Società per la storia della musica olandese, ha intrapreso la pubblicazione delle opere del celebre compositore olandese Johannes Peter Sweelinck (1562-1621), allievo d'Andrea Gabrieli di Venezia. L'edizione sarà di 12 vol. comprendenti le composizioni per organo di Sweelinck, i suoi quattro libri di Salmi, le sue *Cantiones sacrae*, i suoi madrigali, canzoni ed altre bagatelle.

* * La Casa Schott ha iniziato la pubblicazione dei « Componimenti musicali per il Cembalo » di Gottlieb Muffat, a cura del Dr. Chryander.

Necrologie.

Rinaldi Giovanni. Pianista e compositore. Nato a Reggio (Emilia) nel 1840, morto a Genova il 27 marzo 1895.

ELENCO DEI LIBRI

ITALIANI

- Annuario scolastico del Liceo musicale Rossini in Pesaro. Anno XVI* (1893-94). Pesaro, Tip. A. Nobili, in-16°.
- Autografi di musicisti, commediografi e artisti*, presentati all'Esposizione nazionale d'arte teatrale in Milano (1894) da CARLO VANBIANCHI. Milano, Pirola, in-12°.
- Barassi C., *Lettere di Mendelssohn 1830-1847*, tradotte dall'originale. Milano, Hoepli. 2 vol. in-8° (L. 6).
- Basiri-Viel A., *La musica dei colori: reminiscenze pittoriche nel terzo centenario del principe della musica Giovanni Pierluigi da Palestrina*. Roma, Civelli, in-4°, con sei tavole.
- Cametti A., *Cenni biografici di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, con ritratto e fac-simili. Milano, G. Ricordi e C., in-16° (L. 2,50).
- Camilo A., *Il ritmo vibratorio: principio scientifico nei rapporti dei suoni musicali*. Caltagirone, Tip. A. Giustiniani, in-4°.
- Istituzione letterario-musicale Arrigo Boito (in Palermo): Statuto e regolamento*. Palermo, Spinnato, in-16°.
- Lorenzutti C., *Wagner*. Breve cenno sulla vita e sull'opera d'arte del sommo maestro. Trieste, Benno-May, in-16°.
- Lory Car., *L'olandese volante di R. Wagner*. Breve cenno pubblicato per la 1ª rappresentazione al teatro Comunale di Trieste. Trieste, Benno-May, in-16°.
- Mogavero. *L'opera di R. Wagner*. 2ª edizione, con un saggio di bibliografia wagneriana. Palermo, Reber, in-16° (L. 2).
- Nigri G. G., *Metodo di canto corale ad uso delle scuole normali, scuole ed istituti superiori e scuole corali artistiche*. 3ª ediz., parte I, II e III. Napoli, C. Chiuraggi (ogni parte L. 1,60).
- Okraszecoska. *Leutari e violinisti*. Roma, Modes e Mendel, in-8° (L. 2).
- Pollodoro F., *Aristosseno e la sua scuola* (negli « Atti dell'Accademia Pontaniana », vol. XXIV).

Regolamento dell'Istituto musicale Frescobaldi in Ferrara. Ferrara, Taddei, in-8°.

Re (Lo) sac. G., *Tre discorsi sul canto fermo.* Palermo, Castellana, in-8°.

Vanbianchi C., *Autografi di musicisti, commediografi e artisti*, presentati alla esposizione d'arte teatrale in Milano 1894. Milano, Tip. Pirola, in-8°.

FRANCESI

Alvin H. et Prieur B., *Métronomie expérimentale. Paris-Bayreuth-Munich.* Étude sur les mouvements constatés dans quelques exécutions musicales en France et en Allemagne. Paris, Fischbacher, in-16° (fr. 5).

Appia A., *La mise en scène du drame wagnérien.* Paris, L. Chailley, in-8° (fr. 1,50).

Bäwlf L., *Charles-Louis Haussens. Sa vie et ses œuvres.* 1 portrait, 1 page fac-simile d'autographe et 2 pl. musique. Bruxelles, Larcier, in-8° (fr. 5).

Comettant O., *La musique de la garde républicaine en Amérique, histoire complète et authentique.* Paris, à la nouvelle France chorale, in-8°.

Cotard C., *Richard Wagner. Tristan et Iseult.* Essai d'analyse du drame et des leit-motifs. Paris, Fischbacher, in-18° (fr. 3,50).

Freson J. G., *A Londres pendant la « Saison », note-book d'un étranger.* Paris, Fischbacher, in-16° (fr. 2).

— *L'évolution du lyrisme et l'œuvre de Richard Wagner.* Paris, Fischbacher, in-8° (fr. 2).

Gevaert F., *Collection complète des œuvres de Grétry.* XVIII^e livraison. *Raul Barbebleue*, comédie en trois actes. Bruxelles, Breitkopf, in-4°.

Guillemin A., *Notions d'acoustique*, introduction à l'étude de la phonation, avec 73 figures dans le texte. Paris, Société d'éditions scientifiques.

Loquin A., *L'harmonie rendue claire et mise à la portée de tous les musiciens.* Traité général des traités d'harmonie. Paris, Richault (fr. 50).

Martin Jules, *Nos artistes des théâtres et concerts*, avec 400 portraits et biographies. Paris, Libr. de l'Annuaire universel, in-16° (fr. 2).

Romain (L. de), *Médecin-philosophe et musicien-poète.* Étude sur Richard Wagner et Max Nordau. Paris, Fischbacher, in-16° (fr. 1,50).

Schuré E., *Le drame musical*, nouvelle édition accompagnée d'une préface inédite. Paris, Libr. Acad. Didier, 2 vol. in-16° (fr. 7).

Wagner R., *Lettres à Auguste Roedel.* Traduites par M. Kufferath. Paris, Fischbacher, in-16° (fr. 3,50).

— *Quinze lettres accompagnées de souvenirs et d'éclaircissements*, par Eliza Wille née Sloman. Paris, Fischbacher, in-16° (fr. 5).

TEDESCHI

- Armellino's Kunst des Klavierstimmens.** 5^o Auf. Weimar, B. F. Voigt, in-8^o.
- Becker K., 6 altdeutsche Volkslieder.** Neuwied, Heuser, in-12^o.
- Bühme, Volkstümliche Lieder der Deutschen im 18 und 19 Jahrh.** Leipzig, Breitkopf.
- Brenner C., Singet dem Herrn Geistliche Lieder,** sowohl 2 als 3 stimmig zu singen, fürs christl. Haus, f. Jungfrauenvereine, Diakonissenhäuser u. ähnl. Anstalten, 3 Aufl. Basel, Jaeger, in-8^o.
- Dittmar R., Patriotische Festlieder f. männerchor.** Halle, Gesenius, in-8^o.
- Eichhorn H. L., Das alte Clarinblasen auf Trompeten.** Leipzig, Breitkopf, gr. in-8^o.
- Gebhardt E., Männer-Perlenchöre.** Eine Sammlg. auserwählter Lieder f. christl. Männergesang. 5 Aufl. Bonn, Schergens, gr. in-8^o.
- Hanslick E., Aus meinem Leben.** 2 Bd., 3 Aufl. Berlin, Allg. Verein f. deutsche Litteratur, gr. in-8^o.
- Jahrbuch des k. k. Hof-Operntheaters in Wien. Hrsrg. f. NeuJ. 1895.** Literar. Anstalt, A. Schulze, Leipzig.
- Kawerau H., Choral-Buch zu den Melodien f. das evangelische Gesangbuch der Prov. Brandenburg und zu den geistlichen Volkslieder-Melodien zum Anhang desselben Gesangbuches,** vierstimmig gesetzt. 2 Aufl. Berlin, Wiegandt, gr. in-4^o.
- Knabe A., Choralbuch zum evangelischen Gesangbuch f. Rheinland und Westfalen.** Ritter, Soest, in-4^o.
- Kornmüller P., Lexicon der kirchlichen Tonkunst.** 2 Aufl. Regensburg, Coppenrath, gr. in-8^o.
- Kremser E., Sechs altniederländische Volkslieder aus der Sammlung des Adrianus Valerius vom J. 1626.** Leipzig, Leuckart, in-8^o.
- Kretzschmar H., Führer durch den Concertsaal.** Leipzig, Liebeskind, gr. in-8^o.
- Leeke F., Richard Wagner Werk.** Ein Bildercyclus. Begleitender Text v. F. Muncker. München, Haufstaengl, in-fol.
- Liederheft f. den St. Gallischen Kantonsängerverein, hrsrg. v. dessen Zentral-komtte.** Zürich, Hug.
- Lobe Joh., Katechismus der Compositionslehre.** 6 Aufl. Leipzig, Weber, in-12^o.
- Lochbrunner G., Recueil de chants pour chœur d'hommes d'auteurs suisses contemporains.** Zürich, Gebrud. Hug et C., in-8^o.
- Mayer J. G., Pratische Orgel-Schule.** Mit Rücksicht auf das Reglement üb. den Orgel-Unterricht in den kathol. Lehrerbildungsanstalten Württembergs bearb. Gmünd, J. Roth, in-4^o.

- Melitz L., « *Läliput* » *Opernführer*. 200 Operntexte nach Angabe des Inhalts, der Gesänge, des Personals u. Szenenwechsels. Berlin-Wiener, in-12°.
- Michaells A., *Die Grundlehren der Harmonie*. Ein Führer durch den Dreiklang u. Septimenakkord m. Übungsaufgaben zur schriftl. Bearbeitg. Leipzig, Verlags-Institut, in-12°.
- Mitteilungen des steirischen Sängerbundes, 1 Jahrgang 1895, 12 Nrn.* Gratz, Wagner, gr. in-4°.
- Moeckel's *Operntextbibliothek*. N. 1. Der Schelm v. Bergen (nach Freimannsrecht). Zwickau, Moekel, in-12°.
- Musikführer der Gemeinverständliche Erläuterugn. hervorr. Werke aus dem Gebiete der instrumental und vokalmusik.* Red. v. A. Morin. Frankfurt a/M., H. Bechhold.
- Pfohl F., *Führer durch Richard Wagners deutsche national Oper « die Meistersinger v. Nürnberg »*. Ein Essai. 2 Aufl. Leipzig, Reinboth, in-8°.
- Prüfer A., *Joh. Herm. Schein's Leben*. Leipzig, Breitkopf.
- Richter A., *Die Elementarkenntnisse der Musik*. Leipzig, Breitkopf.
- Schnabl C., *Johann Joseph Fux, der österreichische Palestrina*. Eine biograph. Skizze. Wien, gr. in-8°.
- Schnyder E., *Fünf Lieder f. vierstimmigen Männerchor*. Zürich, Gebr. Hug et C., in-8°.
- Schöberlein L., *Musica Sacra f. Kirchenchöre, höhere Lehranstalten*. Mit e. liturg. Anh. v. Frdr. Spitta, 4 Aufl. Göttingen, Baudenhoech, gr. in-8°.
- Schubert's *Frz. Werke. Kritisch durchgesch. gesamttausgabe*. Revisionsbericht. Serie XX, Lieder und Gesänge. Hrsg. v. E. Maudyczewski. Leipzig, Breitkopf, gr. in-8°.
- Seydler Ch. und Br. Dost, *Material f. den Unterricht in der Harmonielehre, zunächst f. Seminararien bearbeit.* 4 Heft, 2 Aufl., Leipzig, Breitkopf, gr. in-8°.
- Thouret G., *Katalog der Musiksammlung auf der königl. Hausbibliothek zu Berlin*. Leipzig, Breitkopf.
- Wangemann O., *Die Orgel, ihre Geschichte u. ihr Bau*. Mit authent. Abbildgn. 3 Aufl. Leipzig, Verlags-Institut, gr. in-8°.
- Weinberger K., *Handbuch f. den Unterricht in der Harmonielehre*. Mit vielen Übungsbeispielen unter besond. Berücksicht. des prakt. Orgelspiels. München, gr. in-8°.
- Witte, *Choralbuch im Anschluss an das evangelische Gesangbuch f. Rheinland und Westfalen f. Kirche, Schule und Haus*. Essen, Baedeker, gr. in-4°.

INGLESI

- Annesley C.**, *The standard-operaglass*, containing the detailed plots of 115 celebrated operas with critical and biographical remarks, date, etc. London, C. Tittmann, 9 ed., in-12°.
- Bach A. B.**, *The Principles of Singing*. 2° ed., London, Blackwood and Sons, in-8°.
- Biographical dictionary of musicians*. New and enlarged edition, brought completely up to date. London, R. Cocks, 1 s.
- Courvoisier C.**, *The Technics of Violin Playing*. London, Duncan, in-8°.
- Curwen J.**, *Teacher's Manual of the Tonic Sol-fa Method*. London, Curwen, in-16°.
- Dictionary of British musicians*. Complete List of native composers, organists, instrumentalists, singers, and authors. London, Jarrold et sons.
- Fleming J.**, *Old Violins and their Makers*. New ed. London, L. U. Gill, in-8°.
- Harris T.**, *Handbook of Acoustics*. London, Curwen, in-8°.
- Miles A.**, *The Land of Song: An Introduction to the Study of Vocal Music for Children*. London, Ward, Lock and Bowden, in-4°.
- Piltan A.**, *The human voice, its mechanism and phenomena*. London, R. Cocks et Co.
- Rockstro W.**, *Jenny Lind*. A Record and Analysis of the « Method » of the late Madame Jenny Lind-Goldschmidt, together with a Selection of Cadenze, Solfeggi, Abbellimenti, ecc. London, Novello.

ELENCO DELLA MUSICA

Autori moderni.

Brahms Johannes. — *Mélodies choisies pour Chant et Piano* (Version française de Maurice Kufferath).

N. 1. *Chanson de Thibaut, Comte de Champagne (XIII siècle).*

» 2. « *Quel charme, ô reine de mon cœur* ».

» 3. « *Ainsi ma détresse, tu veux qu'elle cesse* ».

» 4. « *Clos ta paupière mignonne* ».

» 5. *D'Amours éternelles.*

» 6. *Nuit de Mai.*

» 7. « *De la colline ombreuse je jette un long adieu* ».

» 8. *Sérénade.*

» 9. *Sur le lac.*

» 10. « *Mes yeux en plongeant dans tes yeux* ».

(Schott frères, Bruxelles).

Crediamo non errare dicendo che il Brahms è dal grosso del pubblico italiano poco o male conosciuto. Due innocenti danze ungheresi — e non fra le migliori — eseguite alla sazietà, non ci hanno presentato il grande musicista tedesco sotto il suo vero aspetto, e l'esecuzione nei concerti di qualche sua sinfonia, può ancora lasciar freddo il pubblico ed eccitare il sempre fecondissimo spirito ameno della critica. Diamo lode al Kufferath per l'ottima sua idea di tradurre queste melodie del Brahms: splendide pagine liriche, fresche d'ispirazione, pure e classiche nella forma, d'una semplicità ritmica sorprendente (ad es. *Chanson de Thibaut, Sur le lac, « Mes yeux en tombant dans tes yeux »*) e così ricche di quel sentimento *innig* caratteristica del *Lied* tedesco. La raccolta è fatta con varietà, e davvero, volendone raccomandare qualcuna, siamo imbarazzati nella scelta.

Das Neves C. y G. de Campos. — *Cancioneiro de musicas populares para canto e piano*, fasc. 23 e 24 (Ved. *Rivista*, fasc. preced.).

Capocci Filippo. — *Dix pièces pour orgue ou piano-pédalier* (Alphonse Leduc, Paris).

Il fascicolo comprende: Arioso, Cantilena pastorale, Gran coro, Contemplazione, Canzone, Fuga, Pastorale, Allegretto, Romanza, Marcia trionfale. Quantunque non sempre uguali nell'ispirazione, questi pezzi sono scritti con forma accurata.

L'Orgue Moderne. — Terzo fascicolo (Alphonse Leduc, Paris).

H. LIBERT. — Romanza senza parole.

CH. TOURNEMIRE. — Andantino.

L. VIERNE. — Siciliana di G. S. Bach.

A suo tempo abbiamo annunziato questa pubblicazione periodica, diretta da C. M. Widor, intesa a far conoscere i compositori giovani. Il presente fascicolo ne conferma la serietà d'intendimenti: la Romanza del Libert in particolare è pregevole lavoro polifonico a tre parti.

Parry C. H. H. — *English Lyrics* (Third set).

N. 1. *To Lucasta, on going to the wars* (Lovelace).

• 2. *If thou would'st ease thine heart* (Beddves).

• 3. *To Althea, from prison* (Lovelace).

• 4. *Why so pale and wan* (Suckling).

• 5. *Through the ivory gate* (Julian Sturgis).

• 6. *Of all the torments* (William Valsh).

(Novello, Ewer; London).

Tschaikowsky P. — Concerto N. 3. Op. 75.

Nature and Love, for two soprani and contralto soli and chorus of female voices (Traduzione inglese di G. Troutbeck).

Impromptu (Momento lirico) per pianoforte. Opera postuma.

(Novello, Ewer; London).

Il Concerto, in *Mi bemolle*, è su un tempo solo. Tre idee principali ne sono la base: un tema allegro e maestoso, una frase espressiva e cantabile, e un tema saltellante, vivace e biricchino. È composizione originale e di molto effetto. L'*Impromptu* è un pezzo breve, facile, delicato e melodioso, come pure la cantata *Nature and Love*.

Opere teatrali.

D'Albert E. — *Ghismonda*. Opera in 3 atti. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Holmés A. — *La montagne noire*. Dramma lirico in 4 atti e 5 quadri. Paris, P. Maquet (fr. 20).

Mascagni P. — *Guglielmo Ratcliff*. Tragedia di E. Heine; traduzione di A. Maffei. Milano, Sonzogno, per canto e pianoforte (L. 15).

Pugno R. — *Pour le drapeau!* Mimodrame en 3 actes de H. Amic. Paris, A. Leduc (fr. 12).

Ratez E. — *Lydéric*. Opéra en 3 actes et 4 tableaux, paroles de E. Lagrillière-Beauclerc et P. Cosseret. Paris, A. Leduc, per canto e pianoforte (fr. 10).

Saint-Saëns C. — *Sansone e Dalila*. Opera in 4 atti di F. Lemaire. Milano, E. Sonzogno, per canto e pianoforte (L. 15).

GIUSEPPE MAGRINI, *Gerente responsabile*.

TORINO — VINCENZO BONA, Tip. di S. M. e de' RR. Principi.

1

✦ MEMORIE ✦

R. Schumann

e le sue "Scene tratte dal Faust di Goethe,,

I.

Il lato forse non del tutto privo di interesse, in questo mio modesto studio, consiste in ciò, che, mentre io procuro di fornire una critica d'arte, non miro ad una descrizione poetica o ad un'analisi tecnica isolata del lavoro di Schumann, ma, fermo l'occhio su di esso, servendomi di una indagine rigorosamente oggettiva, da principio circa la personalità psicologica e intellettuale del musicista, mantenuta sempre in presenza della sua opera d'arte e con essa in un parallelo costante, cerco di spiegarmi le ragioni di questa determinata attività artistica e la natura specifica di questo particolare prodotto dell'arte. Ora, questa attività, come quella di ogni artista vero, non è isolata e neanche arbitraria, per quanto talora possa così parere; bensì essa è determinata da un complesso di idee e di sentimenti che, dato l'ingegno, hanno influito sulla sua conformazione e sul suo sviluppo, da un complesso di impressioni di varia specie, le quali hanno contribuito ad organizzare questa speciale fantasia, idee, sentimenti ed impressioni, che si sono come a dire cristallizzati in questa determinata e particolar forma d'arte. Ci dobbiamo, insomma, se vogliamo comprendere l'opera d'arte, rappresentare chia-

ramente la natura dell'ingegno che l'ha fatta. Egli è ancora là il principio di Taine, in cui ci imbattiamo e cui la critica moderna, tutta oggettiva, s'informa. Egli è bene saputo ed ammesso da tutti; ma, nella critica musicale, bisogna pur riconoscere, e in essa soltanto, che egli è oggidì rimasto poco meno che senza influenza. La difficoltà — noi possiamo dirlo, io credo — sta nell'applicare questo principio al caso nostro, al caso del musicista. Bisogna afferrarne il lato caratteristico, l'impronta fisionomica, marcarne l'individualità, il tipo. Per ciò fare è d'uopo cominciare dal riferire la personalità di Schumann, come artista e come uomo, al ciclo delle personalità romantiche, al quale essa appartiene, osservarla anch'essa oggettivamente come il prodotto, il risultato morale di una speciale corrente di idee, sotto il riflesso di luce che queste vi proiettano del continuo e così spiegarsi la specie del talento, le influenze che ha subito e l'indirizzo della sua produzione. Si vede che non è più questione di impressioni e di gusto allora, ma di analisi e di osservazione.

Mentre, dunque, io mi propongo di fornire una critica di questo strano lavoro o, per meglio dire, di questi brani, i quali, concepiti da principio isolatamente e senza ordine, furono soltanto in appresso raccolti e adattati alla meglio per riuscire ad un lavoro, le « *Scene del Faust* », non esprimo la mia opinione intorno a una forma d'arte considerata nel suo isolamento, in sè e per sè, ma questa io riferisco continuamente alla speciale intuizione del compositore, alle sue tendenze, alla direzione spirituale, della quale egli e la sua opera sono una emanazione.

È un brano di romanticismo tedesco, anzi sono più specialmente le rovine di questa singolare intuizione della vita e dell'arte, di questo mondo psicologico infranto, che noi dobbiamo rappresentarci. Non che io possa qui seguire psicologicamente, passo per passo, tutto il movimento musicale che risulta da un riflesso delle idee della letteratura romantica. Ciò porterebbe a degli sviluppi considerevoli ai quali già accennai altra volta (1). Allora, occupandomi della cor-

(1) Vedi: L. TORCHI, *La scuola romantica in Germania e i suoi rapporti coll'opera nazionale colla musica*, pubblicato nella *Gazzetta Musicale di Milano*, 1884, N° 8, 9, 10 e 11.

Vedi inoltre: L. TORCHI, *Riccardo Wagner. Studio critico*. Bologna, Zanichelli.

rente letteraria romantica in Germania, in rapporto colla musica nazionale tedesca, io doveva rilevare dei caratteri desunti da un vasto insieme di fatti e da molte personalità: io dimostrava l'origine della intuizione romantica e come il pensiero poetico e i procedimenti artistici di quella specie di ingegni fossero passati nella musica, vale a dire, come avessero contribuito a introdurre e a far uso di forme particolari di espressione, si fossero convertiti in espedienti musicali e in proprie forme sonore. Ora, invece, io non terrò innanzi a me che questa unica personalità di Schumann e il suo lavoro speciale, benchè a rapporti indiretti con altre personalità ed altre composizioni non possa forse a meno di accennare. Cercherò di dimostrare come la materia fluente di quelle idee e di quei sentimenti si sia raccolta e condensata in questo tipo speciale.

Se tale dimostrazione non è facile per la musica in genere, per l'opera del musicista, lo è ancor meno per quella di Schumann. Essa manca di forma plastica e solida. Il suo ideale non è una forma, non sono caratteri o forti caratteristiche, ma è l'espressione di un sentimento intimo velato ed indefinito, anche quando potrebbe e dovrebbe essere determinato; più che una melodia, essa vi fa corrispondere un melodizzare infinito, incerto e vaporoso; più che una forma nitida, una nebbia talvolta densa ed informe, la quale si stende sulle linee della melodia e ne impedisce la percezione rapida e sicura. Essa dipinge a preferenza un desiderio infinito e fluttuante, dei vaghi stati d'animo: e però anche questa pittura carezzevole, ma poco consistente, disordinata talora e lunatica, corrisponde a uno stato psicologico, a un gruppo di disposizioni morali costituenti un'anima, e per vero una tale anima, che, nella musica, esiste quale rappresentante di molte, che vissero e sentirono così. — Qui io credo di toccare il punto essenziale della critica d'arte che io intendo.

Riconosciuta che ebbero i poeti romantici la musica superiore alla poesia, un'idea nella quale si trovano all'unisono Wackenroder, Tieck, Novalis ed Hoffmann, essa doveva, in fine, affermare, realizzare questa sua pretesa facoltà di espressione, tanto esaltata, quanto falsamente concepita. « La solita grande paura de' romantici di non avere espresso a bastanza l'idea dell'infinito, di non essere a bastanza profondi, è un segno caratteristico di tutto questo indirizzo. Questa infinita aspirazione, la madre della poesia romantica, si identificò e si rivelò

in una forma propria nei musicisti. Per ottenere una espressione musicale altrettanto vaga che vi corrispondesse, si ricorse alla *cromatica*. In fatti, da un'idea musicale, che si svolge sopra una successione cromatica, l'orecchio percepisce il carattere dell'infinito e le nostre sensazioni sono svegliate nella direzione medesima. Questo carattere, appena accennato in Mozart, si scorge meno raramente in Beethoven, germina nella musica di Spohr, influisce sopra quella di Weber, è costante in quella di Schumann e di Mendelssohn, lascia tracce più visibili ancora in Marschner e diventa la melodia infinita di Wagner. Il suo processo di sviluppo, fino ad incarnare propriamente un sistema, è lento e si segue ad intervalli; altrettanto lento è il perdersi della forma. Essa cede alla sfumatura, per la quale non si prestano determinazioni; l'idea musicale abbandona la sua parte plastica, la distinta impronta tipica, non è afferrabile, perchè si scioglie in vapore e si disperde. Lo scopo è raggiunto. S'intende che per la musica è sempre questione di forma soltanto più o meno plastica, mentre per la poesia ci rimette il pensiero.

Alla chiarezza, alla piena luce, i romantici preferirono la nebbia, le mezze tinte, la luce crepuscolare; dalle evidenti corporeità rifugirono; in luogo di adoperare la lingua con direzione sul pensiero e sull'azione, si proposero per essa un effetto musicale; invece dell'unità del pensiero e dell'azione, essi non si preoccuparono che dell'unità della disposizione d'animo. Novalis giunge ad ammettere « racconti senza connessione, tuttavia con associazione, come sogni; poesie semplicemente bene sonanti, piene di belle parole, ma senza alcun senso e nesso, tutt'al più con singole strofe intelligibili, come fossero frammenti di cose diverse ». Ed aggiunge che « la vera poesia può avere, tutt'al più, un senso allegorico in grande ed un effetto indiretto come la musica ». Ciò si accorda colle idee di Schlegel. Tieck però è lo scrittore in cui la forma è completamente mancante. Il Brandes ne parla così: « Tutto vi è disperso in una nebbia, in un vapore di forme, il quale deve corrispondere al sentimento intimo pieno di presentimento e di mistero, che è nella sostanza ». E altrove: « L'opera d'arte viene fissata nel suo stato embrionico, in una sfera di vapore; la fantasia, in questo stato elementare, è designata come poesia originaria. Per ricondurre la poesia stabilmente determinata alla poesia originaria, la solida e definita forma deve essere sciolta ed insieme

impastata » (1). — Ognuno può notare sotto qual forma queste idee, meglio questi caratteri, si manifestino nel prodotto musicale, e come si giunga a dedurne perfino delle proprie teorie, specialmente in ordine all'opera. — Oltre a ciò, quando i romantici, non tenendo più nessun calcolo della parte essenziale della parola e del vincolo che ad essa li legava, della sua parte corporea; e, distrutta ogni forma, spinsero il loro arbitrio a considerare la lingua astrattamente come suono e riuscirono a trarre da essa un effetto musicale, che agiva sullo stato dell'anima, ma non si riferiva ad una intenzione, ad uno scopo, essi vennero così ad ammettere l'incompetenza della lingua in paragone colla musica. Fu allora che i musicisti si credettero chiamati ad esprimere colla loro arte l'ideale romantico.

La direzione data dal romanticismo alla fantasia, al sentimento, l'illimitato arbitrio che genera il lavoro e vi serpeggia, l'umore lunatico che lo domina, la bizzarria, influirono direttamente sull'opera musicale in genere. Altri caratteri, come il costante contrasto con tutto che vi ha di razionale, l'orrore della realtà, la tendenza a plasmarla poeticamente e fantasticamente, l'esaltazione dell'ozio, della vita vagabonda, il misticismo ebbero una influenza sulla predilezione dei compositori pei soggetti romantici » (2).

Non ho motivo alcuno di cambiare, anche solo in minima parte, queste parole da me scritte dodici anni or sono: esse riassumono nettamente il mio pensiero.

Schumann fa parte di un gruppo di musicisti, i quali traducono nell'arte dei suoni le aspirazioni dei poeti romantici tedeschi. Nominiamo i più tipici fra essi: Weber, Marschner e Wagner. Il dramma di quest'ultimo contiene l'applicazione di tutte quante le tendenze della scuola romantica tedesca prese insieme. Tutta intera quella intuizione, in ogni suo punto ed aspetto, vi è rappresentata; tutti gli elementi suoi vi si insinuano nella maniera più raffinata ed eccessiva. La strana unità, nella quale Adamo Müller concepiva lo stato, la scienza, la chiesa e il teatro, è la madre dell'arte di Wagner. Ma, per Schumann, fortunatamente, non abbiamo bisogno di mettere

(1) G. BRANDES, *Die Hauptströmungen der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts*. Il Band. *Die romantische Schule in Deutschland*.

(2) Art. cit.

in moto tanta roba. Egli è il poeta lirico dei suoni, il pittore musicale di genere o di paesaggio. I suoi paesaggi però, per chi ben guardi, non sono che stati d'animo; sono precisamente quel che intendevano di esprimere i poeti romantici col mezzo delle parole, combinate in vista di un effetto musicale che agisce sulla disposizione morale. Quest'uomo parla coi suoni dopo avere tentato invano di esprimersi colle parole. Egli ha negato la potenza della parola, ha riconosciuto in buona fede, come ogni romantico, incomparabilmente superiore in suo confronto quella della musica, ed ora, come musicista, nel senso il più ideale e nella maniera più raffinata, ha dato delle pitture di stati d'animo propri della poesia romantica, quelle medesime, per le quali i romantici avevano sciolta la forma e stemperata la lingua in favore della musica.

Si vede già, da queste poche riflessioni, che la natura del mio studio mi porta, da principio, un po' lontano dal soggetto. Però, riflettendo bene, ciò è cosa più apparente che reale e, ad ogni modo, è conseguenza necessaria di un metodo di critica positiva e scientifica.

Se volessimo accontentarci dell'esame tecnico e formale del musicista assoluto, il quale esame ci è d'altronde indispensabile, noi, dell'opera d'arte, non potremmo conoscere che quel che ne sa uno studente di composizione musicale. Il musicista assoluto, che non è in grado di procurarsi una tal seria conoscenza circa la natura dell'arte e dell'opera d'arte, è troppo facile a non credere alla necessità di una ricerca così profonda. Ma egli erra inconsapevolmente. Fin tantochè egli, nella musica, non vede che una pura combinazione di forme sonore, riconosciuto anche che egli vi annetta una significazione poetica, spesso anzi eccessiva ed ingenua, egli rimane ad uno stato elementare di intuizione e di osservazione, che non gli permette, suo malgrado, di comprendere l'opera d'arte. Nell'osservare materialmente il moto di questo organismo egli si ferma e si accontenta: di alcuna motivazione, di alcuna causa può e vuole egli sapere; egli si limita all'osservazione superficiale di un fenomeno che non gli si rivela interamente; egli rimane ancora circoscritto ad una osservazione puramente materiale e preparatoria dell'arte. Dove l'arte da vero incomincia, il musicista assoluto si ferma e nega a sè medesimo la possibilità di inoltrare. Vediamo di togliere questo paziente ed inconscio musicista dal suo tavolo di studio, dove egli si esercita a

leggere le partiture, o dalla sedia del pianoforte, dove, di tratto in tratto, egli va rinfrancando l'orecchio confuso, e trasportiamolo un po' fuor di questa speculazione tecnica e meccanica, che lo inebria ed illude, per fargli vedere un mondo di cose che egli ignora, e con sua sorpresa forse, perchè ciò che egli osserverà soddisferà un cotal suo desiderio, di cui egli sentiva forse la forza ma non sapeva spiegarci la natura, per fargli toccare con mano dove sia il fondo di quella intuizione artistica, che egli, ingenuamente e troppo presto contento di sè, cercava e credeva di avere trovato nei soli rapporti esterni della musica.

II.

La musica di Schumann è alimentata dalle disposizioni d'animo più intime, segrete, vaghe e complicate. Essa raccoglie, in gran parte, il tessuto per le sue forme dal *Gemüth* tedesco, da questa facoltà di sentire di tutte le cose intimamente, con ardore e delicatezza. Ma chi può dire che cosa sia veramente questo *Gemüth*? È difficile comprenderlo, senza avere avuto dimestichezza con un temperamento tedesco che lo possedga, e, ancor posto ciò, difficilmente si può rendere quella espressione con altra lingua, che non sia la tedesca. Per chi senta con questo calor dell'anima, tutta la vita intellettuale e materiale ne rimane come dominata; quel che la mente produce è come soggetto a una revisione del sentimento e si fonde in questo crogiuolo intimo; invece di prendere una direzione verso l'esteriore, si dirige all'intimità profonda e vi si annida. Ciò che allora di più caldo, di più passionato si può sentire in questo angolo oscuro e impenetrabile dell'anima umana, è ritenuto per quanto vi ha di meglio nella vita. Il temperamento estremamente romantico di Schumann è ricco oltre ogni dire di questa forza di sentire intima, intensiva e ardente; ma essa non è cosa vera nè sana. Prima di tutto essa esagera la passione; poi per essa il calor dell'anima diventa arsura, diventa febbre; essa ama il sentimento più libero, irriguardoso e sfrenato, in cui le forme e i pensieri si consumano come divorati da una vampa. « Come in tutte le cose, osserva il Brandes, così anche nella concezione del *Gemüth*, i romantici vanno agli estremi. Tutto ciò che nel *Gemüth* vive tramando in segreto, tutto che vi è di

oscuro e di inappurato, essi lo trascinan fuori a spese di ciò che vi ha di espressivo ». Il seguente confronto darà una idea chiara del *Gemüth*, secondo egli è concepito dai poeti romantici. « Goethe è per essi il poeta che sta innanzi a tutti, non per la sua forza plastica, ma per tutto quel che di armonico, di mistico e di satanico aleggia intorno a figure come il suonatore d'arpa e Mignon, per la feconda ed intima disposizione d'anima delle sue piccole poesie. Lessing e Schiller, al contrario, non sono poeti e vengono perseguitati con lo scherno e la critica mordace, perchè queste teste chiare seguono, con marcata energia, una direzione che li guida all'esteriore. Poichè entusiasmo, fermezza d'animo e simili qualità non sono *Gemüth*. Il *Gemüth* resta a casa quando l'entusiasmo mette mano alla spada ed esce ad intraprendere i suoi viaggi. Il più gran poeta è quello che ha il più ricco *Gemüth* » (1).

Per Schumann il *Gemüth* è tutto, come per Schleiermacher, Novalis, Wackenroder e Jean Paul. La condizione per essere artista è posta, secondo costoro, nella specie del *Gemüth* che si possiede. Una aspirazione ardente, infinita, la *Sehnsucht*, senza ideale determinato, senza oggetto (i romantici, a significarne l'oggetto, adoperano espressioni come « un fiore azzurro », « una parola segreta », « la solitudine della foresta ») è l'asse, intorno al quale si muove l'opera d'arte; questa aspirazione è dichiarata, da sola, la madre della poesia e della musica; essa è in relazione col *Gemüth*, ne è una derivazione o un succedaneo. — L'arte origina dalla profondità del sentimento il più libero. — Questa aspirazione puerile, senza oggetto, vana dunque, che i romantici ostentano e di cui fanno come una metafisica sentimentale, questa profondità cupa, in cui i sentimenti gozzovigliano senza tendenza, questa bizzarria, insomma, è il focolare, da cui la fantasia si alimenta e si anima, è l'anima stessa del romantico: essa è tutto per la poesia ed è tutto per la musica di Schumann.

Questa non vive, in fatti, per la chiarezza del contenuto sentimentale, pel fuoco della fantasia, per l'energia e la plasticità della forma, per la impronta lasciata da linee nette ed afferrabili; ma il suo elemento è un vago, denso vapore di forme velate e misteriose, in cui si avviluppano e contendono i sentimenti più disparati, strani

(1) Op. cit.

e profondi; essa ama le forme infrante e la unione arbitraria dei loro frantumi.

Lo scioglimento della forma è il suo vangelo. Anzi tutto, questo scioglimento della forma avviene per necessità intima. Poi, a norma che, pei canoni del romanticismo, la poesia deve avere un significato nel suo insieme, come una disposizione d'animo, derivante anche da immagini prive di qualunque connessione, per una inversione sistematica del principio, la musica, la cui espressione è considerata superiore, deve descrivere, favellare; conseguenza: nessuna delle due arti può aderire alla forma. Vi è qui il principio di quella indifferenza per la forma, rispetto al contenuto, che, elevata in Wagner a dottrina e a sistema, si rivela già nelle ultime opere di Beethoven, ad esempio negli ultimi quartetti e nelle ultime suonate per pianoforte. Ed il principio è questo: che la musica, nella sua vera essenza, come la poesia, sta al fondo; essa è la stessa profondità irriflessa; alla superficie non perviene che un vago aspetto generale; la disposizione d'animo, o pure il pensiero restano al fondo e non si discoprono. È il concetto medesimo svolto da Wagner nell'*Opera e dramma*. La musica e la poesia aspirano a questa vaga espressione incolore, che in Schumann è tipica, esse sdegnano la piena luce, vi preferiscono la luce crepuscolare e incerta, la quale, tra folta nebbia, non lascia vedere che linee fantastiche e indecise, scarsi ed inafferrabili contorni.

Si dice da taluni, che la musica di Schumann, tuttavia, nel periodo in cui il musicista, dopo aver lasciata sbocciare la sua libera natura nella composizione per pianoforte, ritorna con nuova energia, ponderazione e studio sulla speculazione tecnica e formale della sua arte, nel periodo delle sinfonie, si era come riabilitata. Ma ciò è erroneo. In Schumann la intuizione dell'arte, come quella della vita, era, sin dal suo principio, afferrata per aria, soggettiva e chimerica; essa era avvelenata sin dall'origine, non era sanabile. Procedere per vie nuove, manifestare per ciò una preferenza arbitraria, fondata sopra un mero diletterismo artistico ed una ironia mancante di schiettezza, senza riguardo alla posizione dell'arte rispetto alla pura umanità; credersi una natura aristocraticamente eletta e favorita e mirare ad esprimersi a nature simili alla sua, ecco i germi che proliferano nella sua mente romantica, la quale, per ciò, sta di fronte all'arte come ad un puro giuoco della fantasia arbitraria, fatto per alcuni eletti,

senza direzione sulla collettività del popolo e sulla vita. Di qui la fede nell'assoluto predominio della fantasia medesima, nell'umore lunatico, nel soggettivismo, considerati come potenze artistiche, come fattori di poesia e di musica; di qui una costante speculazione e adorazione del proprio io, un continuo disprezzo delle circostanze esteriori, del mondo e degli uomini, un essere continuamente assorto in uno stato di sogno, una prevalente considerazione ottusa e pessimista del lato fantastico, cupo e notturno delle cose, senza un raggio di giocondità schietta e verace, senza un riflesso sano di vita reale. Vi sono delle anime, che della esistenza prendono tanto quanto può renderla abborrita; esse ne sono effettivamente schiave, ma chiaman questa intuizione del mondo libertà di pensiero e di azione. La vita di queste anime è una illusione continua sul loro vero essere: esse lo trovano rispecchiato nella poesia e nella musica, ma non riescono a spiegarselo. Queste anime hanno una condizione affine a quella di Schumann, ed egli può dirsi il loro rappresentante musicale tra i romantici.

Se si considerano un po' da vicino le personalità eccentriche che — per servirmi di una frase del Brandes — ricovera lo spedale romantico della Germania, si vede come le diverse loro tendenze si siano tutte raccolte e individuate in questa figura d'artista; che diventa, per ciò, una delle più tipiche, in Schumann. E che era dunque quel Novalis se non un dolce e melanconico sognatore, dotato di una sensibilità e sensualità estreme, dominato da una intensa aspirazione oltretterrena ed infinita? E le *Fantasia sull'arte* di Wackenroder, un serio visionario, fanatico e vittima delle più strane allucinazioni, non eran forse il vangelo estetico di Schumann? E Tieck, un entusiasta ironico, un allucinato anch'egli, un poeta, che fa consistere la fonte di ogni vera poesia nella disposizione d'animo, diretta, per di più, da tendenze cattoliche; non eran forse il suo *Fantaso* e il suo *Sternbald* una lettura prediletta di Schumann? Tra un mucchio considerevole di soggetti, che Schumann legge e medita, onde trarne un'opera, qual'è quello che più lo impressiona, quello che egli preferisce e sceglie, se non per l'appunto la *Genoveva* di Tieck, in cui serpeggia questa esaltazione dello spirito e il desiderio intenso di religione? Ed Hoffmann, che era altro se non un fantasista inebbiato d'oppio, per metà in sè e per metà delirante? E Schlegel un sim-

bolista, un allegorico, che ogni poesia riduce ad una impressione indiretta e musicale, un uomo che s'atteggia, ha i conati, le ribellioni del genio e i deliquii di un impotente? E a che cosa approdano Werner e Müller, i filosofi mistici assorti nella idea del mistero cristiano? E l'altro mistico, l'altro delirante, Enrico Kleist, che fa del teatro e della storia una fola geniale da bimbi e del suicidio l'ultima scena romantica della sua vita e dei suoi rapporti con una dama folle al par di lui? Si immaginino queste caratteristiche raccolte in una personalità sola e si ha il tipo Schumann.

Effettivamente egli è una delle figure più marcate, forse è la più tipica tra quelle che si aggirano melanconicamente fra le rovine del romanticismo. Non ostante l'impulso del suo genio, la sua influenza non è però duratura; essa è piuttosto fugace: essa cede, rimpicciolisce, indietreggia, scompare quasi, davanti a quella di una personalità artistica di incomparabile potenza ed energia, a quella di R. Wagner. Ma, benchè questi realizzi assai più completamente di Schumann l'ideale romantico, se si considera però come, dinnanzi alle necessità di agire per un ideale d'arte umana, che penetri con forza morale ed educativa tra il popolo, il poeta-musicista sa aiutarsi in mezzo alle battaglie della vita e perseguire, per tutta una intera esistenza, il suo scopo determinato, egli appare assai meno nella luce di sognatore, di mistico visionario che astrae assolutamente dalla realtà, come è lo Schumann. Per Wagner l'arte è un elemento della vita nazionale: essa deve discendere alla massa del popolo, come una virtù redentrice del sentimento germanico: ciò è giusto e profondamente e lealmente pensato. Il dramma tedesco, la sintesi di tutte le evoluzioni dell'arte drammatica e musicale: il pensiero è grande, bello ed utile: egli lo intuisce chiaramente e lo attua. Per Schumann la relazione del singolo uomo, del singolo artista colla umanità e colla idea nazionale è tenuta in nessun conto. Egli si affanna sì a predicare « *l'ideale della pura umanità* » e scrive nelle sue lettere, « *umano, umano, umano,* » ma, in pratica, la sua vita privata assorbe tutto e la sua arte è come la sua vita. Per Schumann è l'individuo geniale, che si fa valere per sè: il suo scopo è la soddisfazione del proprio impulso, il mezzo, l'arte. Egli non guarda ad un ambiente vasto, nel quale sia possibile una salutare azione artistica, egli non pensa che le particolarità dell'io abbiano a sottomettersi all'idea. Per lui

occorre una società ristretta, in cui l'artista possa agire avendo innanzi a sé delle personalità elette, aristocraticamente o spiritualmente in particolar modo dotate, un circolo, insomma, che idolatri l'artista di genio. A lui sopra tutto importa la scelta di questo circolo di azione: lo si vede dalle sue lettere: egli parla di una cerchia d'azione « *per Clara e per sé* ». La realtà grande e vasta, la realtà popolare è considerata nemica, la lotta contro di essa è iniziata; poscia questa realtà è fuggita e dimenticata come quella che uccide la poesia dell'arte. Così l'individuo si racchiude in sé, si isola, rimane assorto nella contemplazione di sé medesimo, nell'adorazione delle proprie qualità. È così si intende di far l'arte per l'arte (una frase assurda e immorale) e non si vede che, senza direzione sulla collettività umana, sul popolo, tutto ciò è puro diletterismo.

III.

Eppure, se, in particolare, noi pensiamo allo Schumann come ad una interessante personalità musicale, dobbiamo chiederci: quale anima d'artista non si è commossa nel sentirsi accomunata con quella del dolce e gentil poeta dei suoni? Quale calda mente romantica non ha fantasticato, non ha sognato con lui? Schumann rimane ancora per molti il musicista favorito dei primi anni, gli anni della dedizione leggera, gli anni, in cui le anime giovani sono soggiogate e schiave di un indirizzo artistico, che fa assegnamento sulla rapidità e sulla mollezza delle impressioni acute, sì, altrettanto rapide ed acute come deboli, malsane e poco durature. È ciò che a Schumann medesimo avvenne. Rappresentiamoci chiaramente le tendenze del giovane artista.

Debole per natura, uno spirito tutto astrazione dalla realtà, tutto avvolto in un'atmosfera di sogni e di poesia, egli subisce, anzi tutto, il fascino del più suggestivo e del più vuoto tra i poeti romantici, Jean Paul, e del più fantastico, Hoffmann. — Più tardi si aggiunsero altri elementi di disordine intellettuale e morale. — Questi poeti sono la sua lettura prediletta; così i poeti melanconici inglesi Jung, Sterne, e, tra i francesi, il Rousseau, la cui esaltazione della natura gli dà le vertigini. Ma egli è specialmente colpito dallo strano potere di Jean Paul, di rendere colle parole un'impressione affine, molto

vicina a quella prodotta dalla musica. Mentre questo fenomeno gli appare come avvolto in un fascino misterioso, esso diventa come un canone della sua critica d'arte. Per lo stesso motivo anche l'Hoffmann, co' suoi « pezzi fantastici nella maniera di Callot »: *Don Giovanni*, *Il cavaliere Gluck*, una imitazione di Jean Paul, scritti nei quali la lingua è impiegata in favore della musica, lo entusiasmano. Una fantasia in cui s'annida e feconda un tale entusiasmo, una fantasia d'artista, già per sua natura, vivace e sbrigliata, in lotta colle cognizioni tecniche disprezzate, amante del frammentario, dello sconnesso in cui l'arte è fatta consistere, ci si rivela tutta intera, ingenua e schietta, com'ella è, nelle opere giovanili di Schumann. La regola è stimata una volgarità come la forma: queste sono ritenute le madri del vuoto musicale, del prodotto liscio e basso. In contrasto con tutto ciò sta l'adorazione isterica, sentita vieppiù cogli anni, per Mendelssohn; un contrasto tanto più accentuato, se, accanto al grande amor della forma, si considera la Grecomania tutt'affatto romantica di costui. A sentire lo Schumann parlare di Mendelssohn, vengono involontariamente in memoria le proteste di devozione esagerata e banale di Steffens per Schelling. E tutto questo suo fervore non si eleva d'un sol palmo dal limite della intuizione musicale; poichè di una intuizione universale, stabilita e sviluppata mediante un rapporto colla scienza e colla vita, o non vi ha traccia in Schumann, o se vi ha, resta senza effetto e come una melanconia solitaria e sentimentale, come l'ingrato sfogo di un poeta diletante e senza nessuna direzione pratica inverso la vita. — E che cosa era mai la vita reale per lui? Un contrasto incomprensibile e piuttosto da fuggirsi.

Questo giovane, a quattordici anni, aveva trasformato completamente il suo carattere. Mentre, fanciullo ancora, egli era espansivo, aperto, facile alla giocondità, dopo un breve periodo di evoluzione, ci si annuncia, quasi improvvisamente, del tutto mutato. Poichè gli è di una vita affatto intima e chiusa che egli ora palesa i segni: taciturno e pensoso, con una già marcata tendenza a fantasticare e a sognare, egli rimane impedito di praticar facilmente colla società degli uomini e perfino colle menti affini del suo tempo. Egli vive, d'ora innanzi, pago nelle infinite e vuote sue aspirazioni; non ha amici o li ha nella sua immaginazione soltanto; se egli fosse stato in grado di comunicare ad un amico i suoi piani ed i suoi lavori, prima del loro

assetto definitivo, è possibile che molto della lor parte tipica fosse andato perduto, ma quale maggiore vitalità (io voglio alludere in ispecial modo a' lavori drammatici) vi avrebbe egli procurata? Studente, egli sdegna la compagnia dei colleghi, la loro vita è nulla per lui, è vuota, indegna; le loro allegrie, le loro canzoni, le loro feste lo annoiano, tutto ciò gli fa l'effetto di essere meschino, basso e miserabile. Egli sembra, come i giovani dell'epoca romantica, assorto in un culto di poesia, per la quale soltanto egli sente vocazione e desiderio di vivere. I primi sfoghi di questo idealismo, pel quale la realtà è voluta tutta una poesia, si hanno nelle lettere alla madre, allorchè Schumann, deciso di abbandonare gli studi di giurisprudenza, afferma di non potere affidare il suo essere intimo e pensante altro che al linguaggio musicale. Ciò in lui diventa presto uno stato di nervosismo e la malattia progredisce. La lotta fra la poesia e la prosa della vita diventa la lotta fra la scienza e l'arte. Si delinea già l'entusiasmo artistico, romantico, di questo giovane, che sente nella contemplazione degli interessi pratici come una violenza, come un giogo. Egli lotta, in questo dualismo, fra il suo ardente amore per una vita dedicata all'arte, una vita tutto sentimento ed aspirazione, tutta tenera e passiva, e il richiamo alla realtà della vita esteriore. E questi sono non meno che sintomi gravi, in quel processo che conduce all'esaltazione di spirito, all'irritazione nervosa e all'esaurimento delle forze sensitive e intellettuali. La intelligibilità, nella sua maniera di esprimersi, si fa discretamente velata, il suo umore diventa saltuario, più che altro pessimista; egli si atteggia a melanconico essere superiore, misantropo, che disprezza gli uomini e il mondo. La lettura di Jean Paul finisce di guastarlo; essa riduce completamente la condizione spirituale di Schumann a quella di un semidelirante, di un uomo assorto negli ideali di un romanticismo folle, che lo trascina, senza che egli possa rendersene conto, senza che egli possa giudicar del suo stato. Il *Titano* di Jean Paul è stato indubbiamente fecondo di veri deliri. Il povero Schumann ne fu una vittima. In questo romanzo Roquairol è una figura ideale, è il prototipo della passione e della disperazione dominanti negli individui dell'epoca; la intensa meditazione riflessiva degenera in fantasticheria, conduce alla doppia visione di sè stesso e a quella di spiriti, all'audizione di voci segrete e in fine al suicidio. E la storia di Roquairol è quella di

Schumann. « Jean Paul », confessa egli un giorno, « fa di me un pazzo ». Spinto da questa adorazione isterica, egli aveva visitato Bayreuth per ammirare i ricordi del poeta, venerarne le memorie e la tomba, nella medesima esaltazione di spirito, per cui i due colleghi Wackenroder e Tieck, entusiasti della vita medioevale, avevano visitata l'antica Norimberga e s'erano commossi nel veder dipinte sulle porte delle case le figure dei Nibelungi. Come per costoro questa vita medioevale era sentita in modo da trasformarsi in un romanzo dell'arte, così per Schumann quei ricordi e quelle venerate reliquie gli accendevano la fantasia e si trasformavano in sensazioni poetico-musicali, diventavano pezzi di musica.

Le idee di Schumann sugli uomini, sul mondo e sull'arte, espresse nello stile di Jean Paul, ci appaiono oggi come lepidzze, molte volte incomprensibili. Noi domandiamo oggi alla critica qualcosa di più che delle frasi retoriche e delle descrizioni poetiche. Lo stile di Jean Paul, fiorito, gonfio, senza gusto e troppo profumato, si sente dappertutto, negli scritti giovanili di Schumann e, direi quasi che passa nella sua musica. Ma egli era venuto a un uomo, che non aveva neanche la metà della poesia e della forza intellettuale di Jean Paul; le originalità volute ad ogni costo si accompagnano talora ad una semplicità affettata, eccessiva ed artefatta; si odia, nella letteratura come nella musica, ciò che è ordinario, triviale; si vuol scegliere una strada a parte, conosciuta e tentata da pochi, magari ignota, pur di evitare le vie troppo battute e si cammina verso ciò che non si gusta, che non ha forma, verso l'inintelligibile. Si sa che questo si chiama prendere un'attitudine, ma la voglia è irresistibile e il cammino è fatale. Precisamente il tramonto della scuola romantica accende di una passione folle, ineluttabile il povero Schumann, e ciò che è abbandonato dai più lo attrae e ne fa una vittima. Se ciò può sembrar cosa strana, diventa tutt'affatto triste e compassionevole, quando si pensi, che questo stato psicologico dell'artista si connette con una malattia cerebrale ereditata.

Egli è così che, sulla via delle concezioni romantiche, immaginando esser la poesia la vita vera e più e meglio ancora di essa, l'artista imprende a lottare contro la prosa invadente, contro la realtà, l'utile, e, al grido di poesia e di libertà, si immagina il filisteismo, cioè il pericolo, il male che bisogna combattere. Il titolo di un dramma di

Eichendorf « *Krieg den Philistern* » (guerra ai filistei) diventa il grido di battaglia di Schumann e a questi *Philister* egli oppone, nella sua mente, i *Davidsbündler* (gli alleati di Davide). La sua attività d'artista comincia così ad assumere un carattere agitatorio che fa ridere, perchè astratto, tutto compreso di un idealismo fondato sopra il suo proprio piacere personale, vuoto, confuso, senza meta sociale, quindi puramente dilettantesco. Si inizia il periodo delle aspirazioni e delle tempeste (*die Drang- und Sturmperiode*, come amava dirlo il compositore), al quale corrisponde, nella sua produzione (si veggano i *Phantasiestücke* e *Kreiseriana*, ispirati dalla lettura di Hoffmann), un intensivo desiderio di originalità ad ogni costo, un illimitato fantastico del sentimento e, negli scritti, una costante riflessione critica di sè medesimo, che è più stucchevole e dissennata che realmente interessante. Ma, all'infuori di questa lotta tutta ideale contro quelli che i romantici tedeschi chiamano gli *harmonisch Platten*, cioè coloro che si trovano soddisfatti in un'armonia triviale, all'infuori di questa arbitraria pretensione e affermazione di sè, quali sono i risultati propriamente a cui perviene l'artista? Con tutti questi sfoghi del suo grande *idealismo del cuore* (una frase caratteristica), egli rimane ancora avviluppato nel grande problema del rapporto fra la poesia e la vita, fra il mondo fortemente idealizzato che egli sogna e la realtà, nella disperazione circa questa amara e profonda disarmonia, nel cercare senza tregua una conciliazione fra questi estremi. Egli non supera questo ostacolo — non lo tenta neppure —, davanti al quale la sua attività d'artista si ferma, si avvilisce e ritorna indietro. Ed allora l'artista si raccoglie vieppiù in sè medesimo e medita e farnetica e si chiede dove sia mai dunque a cercarsi questa essenza dell'arte. Egli trova che il fuoco della fantasia è tutto, fuoco che abbrucia, divora e rende perfetto lo spirito, che il libero arbitrio è l'anima di tutto, che la voluttà, la sensualità sono la molla impulsiva di ogni arte e della musica, che tutti i desideri dell'uomo vi si muovono attorno e vi sono rappresentati. Questo e null'altro è il retroscena del *Drang- und Sturmperiode*, cioè il periodo della composizione più fantasiosa, giovanile, aspirante. Sarebbe andar tropp'oltre a provare il sottile lavoro, che tutta una nuova fioritura delle idee più esaltate e morbose compie nel cervello del povero Schumann,

ma vi è del Jean Paul autentico, che, con una straordinaria potenza di suggestione, ebbe a rovinargli l'anima e la mente.

Un paio di confessioni sono sufficienti.

In una lettera all'amico Rosen egli dice: « Se tutto il mondo leggesse Jean Paul diventerebbe decisamente migliore, ma più infelice — egli spesso mi ha tratto vicino al delirio ». Altra volta egli scrive, lamentandosi di questo mondo egoistico in cui tutto è meschino e miserabile: « Ah! un mondo senza gli uomini, che sarebb'egli? Un cimitero infinito — un sonno di morte senza sogni, una natura senza fiori e senza primavera, uno stereoscopio morto, senza figure — e tuttavia! questo mondo con gli uomini che è egli? — un enorme campo santo di sogni che sono subbissati — un giardino con dei cipressi e dei salici piangenti, uno stereoscopio muto con delle figure che piangono. O Dio — questo egli lo è — sì! » E così via su questo tono le cento volte.

E poi, a qual fine volse egli cotesti sfoghi del suo carattere melanconico-agitatorio, formatosi in lui coll'isolamento e coll'odio della realtà? Egli menò vuoti colpi in aria, con tremiti convulsivi, con un certo entusiasmo, ma senza direzione sicura. Qual'era l'arte dell'avvenire per lui? Il suo ideale era indeterminato. Nell'arte egli voleva tutto schietto, grande, specificamente tedesco, ma, nel fatto, egli urtava contro l'ostacolo della propria impotenza. Voleva Schumann un'opera tedesca? Certo: è il suo sogno; ma, in realtà, era più il desiderio di provare che egli poteva produrla; ma, in realtà, vi è, nel suo prodotto, soltanto tedesca sensazione (ciò che gli italiani stanno ora accomodandosi a loro spese) e vi manca il più, l'essenza specifica dell'opera d'arte teatrale. Volle egli mostrarsi, come sinfonista, il successore di Beethoven? Nulla di più sicuro. Ma il sentimento tedesco che serpeggia nella sua sinfonia lascia scoperto il difetto di concezione, di plastica, di vita. Che sarebbe l'arte in Beethoven senza la potenza della concezione ideale primitiva? Voleva Schumann rivendicare il culto della musica tedesca? Ciò lo volevano, al suo tempo e nel suo paese, centinaia di individui colti e onesti al par di lui. Egli voleva raggiungere la perfezione, sognata in un ritorno all'arbitrio geniale dell'artista; per lo meno sentiva il bisogno di aspirarvi, e, strano contrasto davvero, egli voleva un ritorno a Bach! Quale confusione! Bach e l'arte moderna, Bach e le aspirazioni mo-

derne! — No; egli voleva semplicemente produrre per soddisfare il suo stimolo artistico, una necessità intima senza ideale determinato e senza tendenze all'esteriore. Dove questo stimolo lo avesse condotto su ciò egli, fin nelle singole particolarità, difficilmente ha meditato. La natura non gliene aveva concessa la facoltà. E d'altronde l'esecuzione di un grande concetto, di un lavoro coordinato, di un vasto insieme che richiedesse forte connessione di parti, di una vera e solida opera d'arte insomma, non era prova per lui. Così all'attuazione del suo ideale, vago sì, ma di qualche guisa afferrabile e certo di non piccola portata, ostacolava in effetto la natura del suo ingegno. Noi lo vedremo ben presto. Questa la lotta fra la sua aspirazione intensiva e la impossibilità di realizzarne il concetto, questo l'insieme di circostanze morali e culturali, che mettono la figura di Schumann nella sua vera luce.

La sua mente era per ciò debole e gravemente turbata, il suo cuore era inquinato da esaltazione e malinconia romantica: una morbosità invadente dava già segni manifesti nel fisico e nel morale. Si tengano ben presenti gli sfoghi di quest'anima travagliata da un persistente pessimismo. Oltre a ciò, quando un uomo non può resistere all'impulso di consacrare tutto sè stesso al culto, all'adorazione entusiastica e isterica dell'altrui individualità, innanzi al cui potere egli resta passivo ed inerte — per quanto questa personalità sia geniale e superiore —, una tale potenza suggestiva che lo domina e alla quale egli, più debole, anzi in causa della sua stessa debolezza, sacrifica il meglio che ha di sè stesso, la volontà e la libertà, potrà essere discussa, ma noi dubitiamo molto che le facoltà sensitive ed intellettuali di quest'uomo, indifeso e schiavo, non siano alterate e piuttosto crediamo che egli sia sulla via della degenerazione. Vi sono di questi esseri malati, dediti alla venerazione esagerata di personalità artistiche; essi vivono ingannati sulla loro natura che non si spiegano e sul loro stato che si occultano, vivono come sacerdoti ditirambici, ebbri di sentimentalismo e continuamente esposti alle sue crisi, e, nel tempo stesso, sono però immersi in un soggettivismo petulante e maniaco. Essi riflettono tutto in sè stessi, di sè eccessivamente preoccupati in una meditazione costante circa il proprio io, al quale tutto riferiscono. L'io veramente, e meno la personalità altrui, è la cosa che essi più adorano sulla terra, di cui sono riguardosi,

gelosi, incantati; egli è l'arte, la poesia, la sol cosa essenziale, vivente e unicamente stimabile; egli è la fantasia, l'unica potenza pel genio vero di fronte alla realtà avvilita, perchè creduta nociva. Di tali nature faceva parte lo Schumann e i suoi idoli erano, dopo sè medesimo, Jean Paul e Mendelssohn.

E così egli si trae pensoso in disparte, chiuso ormai in sè stesso, indifferente per quanto nella vita lo circonda, per le aspirazioni della società, sdegnoso delle cose materiali, incapace di occuparsene e sino indifferente per la reciprocità dell'affetto in seno alla famiglia. Ecco l'artista chiamato a comunicare colle anime moderne, con questi malati al pari di lui.

Il suo talento, anzichè ottenere cogli anni una certa disinvoltura e flessibilità, dimostra, al contrario, sempre più lo sforzo; non si svolge. La sua produzione immagrisce, i suoi esperimenti estetici hanno inaridita e resa pesante la sua vena, il suo spirito si ottunde. Dei suoi detti, p. e. che « il mondo è un reciproco bastonarsi sulle orecchie d'asino, tanto che ne risulta l'equilibrio » o di espressioni, la cui ironia è stentata o non colpisce giusto, o sono esse sforzate, acquose, musicali, non si sa che pensare; il suo parallelo tra la musica e la politica, o tra i partiti musicali e politici, è lepido e non supera la concezione di un maestro di scuola di villaggio; il suo gusto non è sicuro, la sua eleganza è quella di una personalità eccentrica e non dura, passa a scatti ruvidi, improvvisi e banali. Il suo Jeanpaulismo, acuto anche per un adorato consunto, stanca: lo scrittore cerca degli effetti retorici e s'imbatte precisamente in vuote gonfiezze.

Anche un sentimento sano della natura non gli è possibile. L'elemento suo favorito è la natura selvaggia, l'angoscia, l'orrore che essa incute nell'anima, sono le sterminate lande coperte di nebbia, la luce incerta del crepuscolo e le ombre che vi si muovono, l'impressione sinistra di luoghi spaventevoli, nei quali riddano le streghe e gli spettri: ecco dove l'immaginazione si eccita e l'uomo comincia a parlare. Dove la natura è più viva e forte, piena di colori e di luce, il romantico Schumann non vede che una ruina: esempio, l'Italia. Non l'entusiasmo la viva canzone del popolo, ma l'impressione sua si converte, per lui, in una impressione della grande arte perduta: esempio, ancora l'Italia; e qui Schumann si trova con Wagner nel medesimo ululato mistico, emesso in una notte di luna, in faccia al nostro bel mare italiano, il quale sorride e canta ben altra melodia.

IV.

Si è detto da alcuni critici e musicologi tendenziosi e a volta a volta servili, che la generazione presente ama di diminuire il valore della musica di Schumann. Ciò è falso. Non si diminuisce nulla per ciò, che si cerca di spiegarsi la natura di una interessante personalità artistica, il carattere di una forma dell'arte, di una sua manifestazione speciale. Lo stesso Spitta, una mente, d'ordinario, serena ed elevata, manifesta un'opinione simile all'anzi detta e la rende più erronea ancora col dubbio che pesi per molto sui wagneriani la certa minor stima, in cui è caduta oggidì la musica di Schumann. Ora, è troppo facile osservare che i wagneriani, colla musica di Schumann, non ci hanno proprio nulla a vedere. Non vi è arte, che consumi così presto l'interesse, l'attrattiva, il bello delle sue forme, come la musica e la musica dei romantici in ispecie.

Poscia lo Spitta difende ancora la critica di Schumann, la esalta, la ritiene capace di edificare. Soltanto egli dimentica che essa ha fatto il suo tempo e non ha edificato nulla: e che doveva attendersi da una critica d'arte, che è invece una disposizione d'animo in cui si fa della critica? Che ci seppe egli dire nelle critiche apparse nella *Zeitschrift für Musik*? (voglio dire in quelle poche che meritano questo nome, che le più sono articololetti di recensione spicciola molto battuta e poco vagliata, per uso giornalistico) Egli stima che scopo della critica sia quello di gettare il lettore completamente in una disposizione poetica: questi deve sognare l'opera d'arte, riceverne le impressioni. « In questo senso, egli dice, Jean Paul potè contribuire a far comprendere una sinfonia o una fantasia di Beethoven, mediante un parallelo poetico, più che le dozzine di criticanti d'arte, che appoggiano delle scale al colosso e lo misurano a braccia ». Dal che si deduce, che critica e opera d'arte dovrebbero essere una cosa identica e che la riflessione romantica, per confondere meglio ogni forma, ripete volentieri il giuochetto delle scattole e le forme appunto imbussola l'una nell'altra. Le Jeanpauliate di Schumann sono però degli sfoghi di un artista, il cui valore poetico è di molto inferiore a quello del musicista: ma egli ci tiene, perchè una tendenza morbosa del suo spirito, una imperfezione del suo cervello, gli fa parere

che un'accozzaglia di frasi poetiche e bene sonanti possano, meglio di qualunque altro spediente, contribuire alla comprensione di un'opera d'arte. Ed egli si abbandona a queste descrizioni poetiche, enfatiche ed anche umoristiche, scritte in una intonazione barocca e nel gusto di cui abbiam già notata la provenienza. Quando il momento dell'eccitazione sia venuto, egli è, al par di Hoffmann, di Kierkegaard (si vegga la sua critica del *Don Giovanni* di Mozart), di Jean Paul, un visionario ed un eccentrico. Ma ciò che, anche ne' più dei casi, forma il sostrato della sua critica è, secondo il parere di Spitta, un acre profumo, sono collane di fiori, immagini vaghe e risuonanti. Ora, questa svenevolezza, alquanto maccheronica, sarebbe niente altro che ridicola, se non ci fosse di mezzo una certa pietà per lo stato della mente, che ha immaginato simili fantasticherie inutili e neanche mezzane di un'arte da salotto.

Se non che Schumann disprezzava appunto la critica utile, cioè quella che lascia apprendere qualche cosa. « Noi riteniamo » dice egli « la critica più elevata esser quella che per sè medesima lascia un'impressione uguale a quella, che produce l'interessante originale. » Si capisce a quale natura di sforzi, diciamo pure, a quali contorsioni di effetti bisogna riuscire. « Qualunque sia la critica, bisogna che essa cominci a far cantare nell'intimo del lettore in modo così elementare, come se si trattasse di un canto di arpe eolie nascoste. » È Spitta, un uomo de' nostri giorni, che dice codesto. « Le figure di artisti eminenti passano innanzi a noi come sollevate da flutti leggeri di musica senza forme. Le loro caratteristiche non sono mai finite; sembra che non ci si offrano che degli schizzi fuggevoli. » [Dunque al posto del concetto, la musica; al posto delle caratteristiche, una impressione indeterminata; al posto di personalità distinte, degli « schizzi fuggevoli », perduti come in una nebbia di poesia senza forme, semplicemente sonora.] « Ma qui sta il segreto della loro efficacia. Poichè presto si resta persuasi che Schumann, collo sguardo del genio e dell'amore, è penetrato nella profondità della loro essenza. » [Naturalmente, e l'ha trasformata a suo modo, secondo le proprietà dell'io geniale.] « Egli però non vuole riprodurre che la disposizione d'animo [s'intende] che esce dalla personalità [perchè è impotente a descrivere la forte personalità;] queste immagini piacciono come pezzi di musica strumentati in maniere diverse, secondo

il lor carattere. » [Certo, l'uno è un *Adagio*, l'altro un *Allegro*, un terzo un *Rondò*, ecc.] Si crederebbe di leggere un brano di Wackenroder o di Hoffmann; ma ciò non è che una pallida illustrazione dell'originale. La critica di Schumann è ridotta ad una poesia musicale, ad un commento in musica, ad una sintesi figurata e sentimentale. Per ciò basta anche una disposizione di parole, che ci trasportino in uno stato d'anima, suonino nell'intimo, una poesia insomma, che, ne' suoi errori, appaia il più che si possa dire attraente: questa è la critica di Schumann. Il paradosso, l'ironia, la sintesi in una frase studiata, cui si può chiedere, con Fontenelle, *que me veux-tu?* Che cosa importa l'esame oggettivo delle tendenze dell'artista, la ricerca del valore intrinseco dell'opera, la individualità caratterizzata e passata nel lavoro della mente? « Le recensioni di composizioni diventano delle opere d'arte indipendenti [meno male, si confessa che esse non hanno niente a che fare col loro soggetto]. Non è necessario conoscere le composizioni; [È naturale; bisognava arrivare anche a questo] verrà il tempo in cui queste saranno dimenticate — in parte è già venuto — ma le descrizioni, alle quali esse eccitarono il poeta Schumann, saranno, in virtù di sè medesime, imperiture. »

E fossero almeno, questi parti poetici, concepiti in qualche sano modo! Lo si spererebbe in vano. Una simile critica non è che l'applicazione, in maniera inversa, del medesimo principio, che dirige l'inventiva della poesia romantica, che ne fa anzi come un giuoco della fantasia, quel giuoco che Ferdinando Hiller diceva a Schumann essere la stessa composizione musicale, cioè una occupazione piacevole e a buon mercato. Là, nella musica sarebbero ragionevolmente forme sonore che si dovrebbero affermare; ma no, ci ha da essere un significato; qui, in questa illustrazione poetica, dovrebbero essere concetti: ebbene, no ancora; ci hanno da essere impressioni musicali. Si vede il sovvertimento di uno spirito, che erra senza rendersene conto. E quali espressioni in questa critica, quale stile! Tutto procede saltuariamente, le idee sono brevissime, mozzate, non finite, non si sviluppano, si succedono rapidamente e si accavallano. Una nebbia densa ci opprime, perchè contorce e confonde le idee. Siamo del continuo in presenza di una moltitudine di pensieri fluttuanti e fuggevoli, buttati giù impazientemente, senz'ordine, senza nesso. Bastano due pagine di questa lettura, che eccita, abbarbaglia ed affatica, e il let-

tore si domanda naturalmente: quale tensione, quale sforzo dello spirito, quale acre, quasi penoso trasporto della fantasia non costa tutto ciò al povero Schumann! La fuggevolezza dei pensieri non lascia nessuna traccia di loro: la espressione non è precisa, è trascendentale; non chiarisce, ma avviluppa. « Ho tante idee », confessa egli, « e non posso trovare quelle che sono le proprie. » L'idea della insufficienza della parola lo domina più fortemente di Hoffmann; e tuttavia la espressione poetica, colla quale egli aveva scambiata quella della parola e che coltivò con successo e fu l'anima della sua vita, anche questa poesia lo abbandonò presto. Poetico egli è certamente nel primo periodo; in quello della grande opera instrumentale lo fu sempre meno, e in quello del *Paradiso e la Peri*, della *Genoveva* e delle *Scene del Faust* meno ancora. La stessa vena del musicista era inaridita. Lo dimostreremo.

V.

Ciò che vi ha di più tipico, nel temperamento romantico di Schumann, è la sottile preoccupazione, colla quale, non solo nelle opere giovanili, ma in esse certo più che nelle altre, egli cerca l'insolito, l'arruffato, l'originalità ad ogni costo ed evita di proposito la semplicità, la disposizione armonica ed equilibrata delle parti e la scorrevolezza dell'insieme. Così egli voleva dimostrare il suo disprezzo per tutte le cose ordinarie della musica. Conseguenza di questo fastidio, in parte ragionevole, che egli sentiva della pratica musicale dei più, fu l'ideale « alleanza dei seguaci di Davide », esistita però soltanto nella sua testa. « Egli aveva fantasticato », dice Spitta, « un'alleanza segreta di artisti giovani e ribelli, che egli chiamava alleati di Davide, perchè essi dovevano *ammassare i filistei, gl'idioti musicali e gli altri e per eccellenza i più lunghi.* » Il temperamento del visionario si manifesta nelle sedute, nelle feste, nei balli che egli immagina, nei discorsi di questi eroi davidici, tutto un complesso di roba meschina, barocca, di un gusto villano e pedestremente germanico. In questa ideale società, in questa adunanza di berretti frigi, egli aveva trasportato il simbolismo con fine satirico, per insinuare il disprezzo di quel che nell'arte egli riteneva mediocre e banale e imporre le proprie idee, la sua genialità, i risultati della sua cultura. E nella

musica dei *Davidsbündler* egli pretese di trasfondere le stesse sue lotte sostenute per coltivarsi, facendone come l'oggetto di incorporazione artistica, nella stessa guisa che Wagner le riprodusse romanticamente nei *Maestri cantori*. In realtà egli era l'unico *Davidsbündler*. Quando Hanslick gli chiese dove avrebbe potuto trovare qualcuno dei famosi alleati a Lipsia, Schumann gli indicò una birreria, dove soltanto la sua fantasia aveva sognato.

S'immagini un idealista poeta dei suoni, come lo Schumann, il quale, tra un entusiasmo ciarliero e vuoto, colloca il suo prediletto Jean Paul accanto a Shakespeare e dà nelle smanie per poco che debba usar la lode per l'artista del suo cuore, esagerato sempre e mai calmo; s'immagini quest'uomo, attaccato già da una malattia di cervello fortemente progredita, costui, che pure dominato da un umore melanconico e tetro, fatto misantropo e solo passante le sue giornate in una vaga, taciturna contemplazione, guardando dalla sua stanza il sereno del cielo o i capricci del fumo del suo zigaro (mentre il visitatore parlava inascoltato) ed aspirante, come compositore e come scrittore, alle eccelse mete dell'arte, e si ha la personalità di Schumann fatto adulto, nella singolarità della sua natura d'uomo e d'artista. Ma che era propriamente questa strana natura d'artista? E come voleva e come poteva egli intendere l'arte e il mondo che doveva riceverla? Qui in Schumann appare, come determinante ogni cosa, un forte soggettivismo, che talora si converte in diletterismo. Si era egli formato un giudizio sicuro sulla musica e poteva egli pronunziarlo? Sì, ma solo in generale però: perchè egli era troppo eclettico e, d'altra parte, troppo assorto in sè. La funzione dell'arte in contatto colla società era cosa che sfuggiva alla sua intuizione o, per lo meno, egli non ne afferrava l'importanza. Il suo idealismo oscuro e confuso lo rendeva talora ingiusto e pedante. Quando un musicista come Schumann, dopo avere lette attentamente le partiture, assiste alla rappresentazione di opere come *Tannhäuser* e *Gli Ugonotti* e nulla può trovarvi di buono (nè anche un sol pelo, si domanda stupito Hanslick), bisogna dire che egli, non solo non possedeva nessun talento per la musica drammatica, ma che, al posto della impressione oggettiva, metteva la sua disposizione d'animo individuale, tanto esclusivamente, da farla pesare sull'opera d'arte giudicabile. Egli voleva tutto apprendere e tutto vedere nella pura

combinazione della forma sonora, quasi annettendovi una importanza, una significazione mistica, in un periodo in cui l'arte, da una classe favorita passava tra le mani del popolo. Schumann negò tutto ciò e non si prestò a questa trasformazione, non la riconobbe, non se ne rese conto, e ciò lo indusse in una grave falsità di giudizio. Come stavano e come stanno lontani dal sentire del popolo il suo *Paradiso e la Peri*, le sue *Scene del Faust* e anche le sue più riuscite Sinfonie! Egli, che ci parla di un quasi-sonno classico-romantico, in cui i popoli rimasero cullati dopo il regno di Weber e degli stranieri, egli (osserva lo Spitta) fu appunto chiamato a tranquillare questo quasi-sonno pieno di sogni dorati. Che egli abbia immaginato l'arte penetrare nella vita con una missione seria e feconda, dissi già, appena lo possiamo intendere. In quanto a ciò, la sua intuizione era troppo morbosamente colpita dalla lebbra romantica. Tuttavia egli, schietta natura d'artista, si confidava tutto e ingenuamente all'arte per esprimere la sua intimità, tutta piena di visioni e di lotte, poichè nulla sapeva egli della bassezza, in cui sono caduti i nostri sedicenti artisti odierni, i quali in cima a tutti i lor pensieri tengono quello della propria carriera e della propria apoteosi. Essi cercano affannosamente la via che più direttamente conduce a far brillare la propria personalità. E ciò essi dicono arte. Certamente, un'arte di apparire quello che non si è.

Dissi più sopra che alcuni pretendono e stupiscono che si osi impicciolare le composizioni di Schumann. Esse sono impicciolate da sè, come di ogni opera umana avviene, quando un'altra più importante di essa la segua. L'intimità, così finamente sentita, e la ingenuità del sentimento schumanniano non ci soffrono per nulla. Ma si dica ciò che si vuole: nulla potrà distruggere il fatto, che tutta la attività artistica di Schumann, alle prese con una grande concezione, rispecchia sempre una certa impotenza: si sente che egli vorrebbe edificare qualche cosa di nuovo e di grande, ma che all'intenzione non corrisponde il prodotto effettivo della mente. Lo si rileva anche dalle sue stesse critiche. Egli è talmente conciliante, riguardoso, timido, egli vuol tanto risparmiare, che non edifica nulla di quel che vorrebbe. Egli, per esempio, non sente, come critico, la impellente necessità di un nuovo indirizzo nell'arte della composizione musicale; egli è incapace di quella energia, di quella veemenza che apre la strada, col-

pisce, abbatte, che porta l'impronta dell'entusiasmo e della sicurezza di poter fare. La scoperta gesuitica, che egli biasima, ma pondera e sceglie il modo, dice a bastanza. Con parola più schietta, questa è semplicemente mancanza di coraggio artistico. Si affoga nella noia quando, oggi, certa opera d'arte (almeno spesa per tale) prolissa e smembrata ci parla un linguaggio calcolato ed uguale e ci tormenta con delle aspettative e con delle ansie infinite e insoddisfatte, o quando, per due volumi, si leggono tali critiche, una minutaglia stentata di roba impressionale e fantastica. E se questi scritti, al dire di Spitta, sono opere d'arte, noi risponderemo convinti, che, per lo meno, questa arte è già sepolta da un pezzo sotto un mucchio di rovine.

Schumann, un uomo di buon animo, una natura onesta e mite, tutta esaltazione e confusione, credulo all'eccesso, anzi tutto fede nel mistero e nella meraviglia, un uomo dotato di pochissima e quasi nessuna resistenza contro le tempeste della vita, un infelice, della cui taciturnità si faceva tanto caso (non parlava quasi mai, « il più spesso al tramonto » dice egli « e al pianoforte »), quest'uomo ci deve apparire come una figura geniale sì, ma anche compassionevole, un uomo che rivela, ad una ad una, le infermità della sua mente. Il suo quieto sognare non era che il preludio della pazzia. È così che egli, secondo i germi e lo sviluppo di questo male, è andato fuggendo la sua vita e la sua arte. Qui io lascio volentieri la parola a un biografo di Schumann, lo Swoboda, che riassume le notizie del Wasielewski.

« Se Schumann si dimostrava, praticandolo, ruvido e inaccessibile, ciò andava attribuito allo stato morboso de'suoi nervi. Una gran parte degli abituali difetti umani, in genere, è bene ascriverli a danni fisici. » « Schumann, che sapeva giudicare così finamente e giustamente degli altri, ha misconosciuto, appo sè, che ogni eccesso, nell'imparare, nel produrre o nel godere, paralizza la forza corporale. Così accadde che quando Schumann, nel 1850, assunse a Düsseldorf l'ufficio di direttore municipale di musica, egli non potè dedicarvisi con quella costanza e quella energia, che egli medesimo desiderava. La sua forza d'azione fisica diminuì sempre più, e qui ancora si dimostrò vero che lo spirito umano non è che uno schiavo, il quale sente paralizzata o cessata la sua forza, quando la salute del corpo sia infranta. Schumann ha ereditata la inclinazione alla malattia

mentale da suo padre, il quale, all'epoca della nascita di Roberto, era già molto sofferente. La sua sorella Emilia è morta in gioventù in conseguenza di una inguaribile ipocondria. » Io aggiungo che altro vi sarebbe a dire, se un doveroso riguardo verso delle persone tuttora viventi non ci persuadesse ad astenerci. « In una lettera a sua cognata, Teresa, Schumann scriveva, sin dall'anno 1838, che egli era « spesso malinconico, tanto da sentirsi la voglia di darsi una schioppettata ». Dieci anni più tardi, in una lettera a Ferdinando Hiller, egli si lamentava di soffrire di dolori di capo, che gli impedivano di pensare e di dedicarsi a qualsiasi lavoro. Fino dall'anno 1833 egli soffriva, a Lipsia, di una forte eccitazione nervosa e di raccorciamento del riposo notturno, ciò in causa del lavoro continuo e sforzato. Egli abitava allora ad un quarto piano e, da quell'epoca in poi, aveva una paura morbosa di abitare in un appartamento molto elevato. Una cosa significativa, per la costituzione mentale di Schumann, è che egli, nel 1852, prendeva il più vivo interesse alle « tavole rotanti »; egli diventò una vittima delle illusioni che andavano unite a questa epidemia della mente. « *Le tavole sanno tutto!* » assicurava egli con tutta serietà. Nell'anno 1852, in Schumann si avvertirono delle illusioni dell'udito; egli dovette interrompere i suoi lavori, perchè gli pareva di udire incessantemente il medesimo suono; dopo due anni le illusioni uditive si fecero più acute, poichè, mentre prima erano suoni isolati che egli diceva di udire, ora si trattava di armonie e perfino di interi pezzi di musica che si sviluppavano. Egli si lamentava ancora che gli spiriti lo perseguitassero e gli mormorassero delle cose odiose. Quando assunse il posto a Düsseldorf, l'idea che questa città possedesse un ospedale di pazzi lo turbò. Egli, ancora prima, non era più in grado di dirigere un'orchestra, in causa della sua malattia di cervello; non poteva più tener dietro ai tempi rapidi. » Tralasciamo altri dettagli. Man mano che il male si estendeva nel cervello e interessava le diverse diramazioni dei nervi, si avvertivano le alterazioni nei fenomeni della lingua, dell'udito e della vista. Insomma, quella di Schumann era una esistenza al tramonto e, per la sua arte, già da tempo finita.

Nel 27 febbraio 1854 avvenne la catastrofe. Wasielewski la racconta così: « A mezzogiorno Schumann ricevette la visita del suo medico, il Dottor Hasenclever, e del suo collega Alberto Dietrich.

Si sedette in compagnia. Durante la conversazione, Schumann, senza dire una parola, abbandonò la stanza. Si credeva che egli ritornerebbe e come, dopo un certo tempo, non si vedeva, sua moglie si allontanò per cercarlo. In casa non c'era. Gli amici presenti uscirono in fretta nella strada e lo cercarono — invano! Egli, in abito da casa e senza cappello, era uscito, si era incamminato verso il ponte del Reno ed aveva tentato di porre fine al suo stato penoso, gettandosi nel fiume. » Alcuni pescatori ne lo trassero e salvarono così la sua vita. Nella casa di salute pei malati di nervi in Eendenich, presso Bonn, Schumann morì il 29 luglio 1856.

Vi è un rapporto del medico Richarz (1) sull'origine della malattia di Schumann, i suoi progressi, le circostanze che l'aggravarono e la causa della morte. Lo Swoboda ne raccoglie codesti punti principali: « I difetti, che furono attribuiti all'uomo ed al compositore Schumann, non erano niente altro che conseguenze della sua malattia di nervi e di cervello. La storia di quest'ultima si collega, determinandola insieme, colla storia della sua vita e della sua attività. I tratti principali della sua vita e delle sue azioni avevano radice nella sua malattia ereditata. Se egli era taciturno, ciò dipendeva dalla tardezza della sua lingua e questa era, alla sua volta, la conseguenza di una paralisi, che aveva il suo punto di partenza nel cervello malato. Il rapido sviluppo della sua malattia fu determinato da sforzo mentale. Al suo cervello (secondo un rapporto medico sopra l'ispezione del cadavere di Schumann) affluiva, come ad ogni organo sforzato oltre misura, troppo sangue: le membrane ingrossarono, crebbero confondendosi colla sostanza cerebrale e perdettero la capacità di adempiere al loro ufficio di condurre il sangue al cervello, per la qual cosa il nutrimento del medesimo fu impedito e occasionata la sua consunzione. Alla base del cervello di Schumann si formarono delle escrescenze ossee, le cui punte terminali in parte penetrarono nella membrana cerebrale. Comprendere la malattia di un uomo si chiama giudicare giustamente il suo carattere [comprendere il suo carattere, aggiungo io, si chiama giudicare giustamente la sua opera intellettuale]; certi difetti, che la vista corta umana biasimava o prendeva in mala parte, nella natura propria di Schumann, non erano niente

(1) È comunicato da Wasielewski.

altro che manifestazioni della sua malattia. Precisamente la creazione sforzata ed eminentemente musicale di Schumann ha troncata per tempo la sua vita. Un destino veramente tragico » (1).

La composizione delle *Scene del Faust* coincide col periodo — dal 1844 al 1850 — in cui la malattia di Schumann, costantemente progredita, assume caratteri della massima gravità.

VI.

Quando si osservano queste *Scene*, neanche come tali sempre complete e logicamente sostenibili, si resta colpiti per la mancanza di una connessione qualsiasi tra loro. Che in sì fatta guisa si compia la concezione di un'opera d'arte non si può assolutamente ammettere. Qualche cosa di così arbitrario, di così anti-artistico e mancante di forma non è forse stato ideato ancora: certo giammai rispetto al *Faust* di Goethe. Che un artista vero e sano di mente abbia potuto concepire un simile piano, trovare la sua gioia in un simile aborto, è cosa incredibile; vedremo infatti come Schumann si mise all'opera, con quali intenti la iniziò e proseguì e ne avremo, io spero, la ragion vera. Questa non può a meno di trovarsi d'accordo appunto con i risultati che lasciano apparire, nella sua vera luce, la specie del talento e del temperamento di Schumann, come anche la debolezza e il disordine della sua intuizione. Nessuna vera preparazione fu in lui per intraprendere un lavoro, di cui egli non si rese conto in alcun modo. Egli non ebbe l'idea nè del suo insieme, nè della sua unità. Egli non riconobbe neppure l'importanza delle singole scene, dei singoli frammenti di scene, che scelse disordinatamente per i suoi fini musicali; ma furono questi, ai quali egli fece asservire la sua scelta. Ciò che adunque, non tanto al suo temperamento d'artista, al quale è fatta spesso come una coazione, ma ad un'attitudine presa dietro l'impulso di un momentaneo stato d'anima, ad uno scopo musicale corrispondeva, egli lo mise senz'altro in musica. Questo soggettivismo, questa confusione domina il suo lavoro e fa strazio della tragedia di Goethe. Nessuna unità di pensiero e di forma, scene slegate fram-

(1) A. SWOBODA, *Illustrierte Musik-Geschichte*. II Band, 272.

menti di scene che non si appartengono, le une e gli altri così collocati, da offendere il più elementare sentimento di arte; delle parti essenziali di scene ommesse, perchè incommode, ommissione di versi, di parole e perfino versi di una scena incastonati in un'altra, nella quale non possono stare che sfigurando la situazione drammatica e turbando la disposizione d'animo, come succede, ad esempio, nella scena nel giardino, la quale musicata al suo termine, nella forma goethiana, è troncata, è distrutta nel meglio della sua efficacia, per insinuarvi un brano della scena che segue; un succedersi vicino vicino di scene che si trovano, in Goethe, alla distanza fino di cinque atti l'una dall'altra, come la scena delle quattro donne grigie da quella di Ariele e Faust; una specie di attività artistica, insomma, priva di qualunque intento serio e di cui, in omaggio alla verità e nell'interesse dell'arte, noi dovremmo dire troppo gravi parole. Preferiamo di credere che Schumann non intendesse e non potesse intendere di comporre un'opera d'arte, e d'altro non si compiacesse ormai la sua mente, turbata e infelice, che di uno inutile sperimentare. Con tutto che egli abbia raccolto questi brani slegati sotto un titolo preciso, gli si rende, in generale, il triste servizio di ignorare le sue disposizioni; ma non si sa poi che pensare di coloro che parlano e scrivono di un *Faust* di Schumann, come di un'opera o di un tutto organico, connesso ed unitario.

Senza preoccuparsi nè della costituzione della tragedia, nè degli espressi precetti di Goethe, nè della possibilità di dare una forma conveniente e solida al suo lavoro (noi vedemmo che l'orrore per la forma è un carattere marcato delle tendenze romantiche), egli non sceglie da comporre in musica che ciò che gli sembra precisamente adattato al suo caso: riuscire cioè a procacciarsi una collezione di pezzi musicali in vista di una grande cantata lirico-drammatica. Allo sviluppo dell'azione e al nesso che si riscontra nella poesia egli presta poca o nessuna attenzione. Ed anche nella sua non felice intuizione di ciò che sia opportuno per utilizzare l'elemento lirico-musicale, egli sceglie appunto dei brani e delle scene, alle quali la musica, anzichè aggiungere forza rappresentativa e sensibilità, toglie gran parte della efficacia, la quale non può essere resa così giusta e sicura se non per mezzo della parola plastica di Goethe. Io voglio alludere alle scene più umane: la scena del giardino e la seconda parte del lavoro

o almeno la morte di Faust. In questi casi, una predilezione d'artista, dopo essersi fissata sul soggetto, lo dimentica e con esso dimentica la materia poetica, secondo le sue ragioni di essere e il suo fine; essa si riassume nell'arbitrio, secondo il quale l'artista può fare così ed anche diversamente a suo capriccio, può spostare a suo talento le ragioni di forma, tutto ciò che è consistenza del pensiero, naturale, logico ed umano. Come si può immaginare, così costruito, il duetto Faust e Margherita, nella scena del giardino, con l'intervento già avvertito di Mefistofele e Marta? È motivato ciò, e giovevole nello stato delle nostre impressioni morali, o non è piuttosto nocivo? E, tralasciando di notare il salto, fatto per passare di qui alla scena degli spalti e a quella della chiesa, come si può, ad esempio, unire immediatamente alla prima scena del primo atto (nella seconda parte) — Ariete-Faust — la scena delle quattro donne grigie, collocata alla metà del quinto? O io m'inganno, o questa maniera di procedere, arbitraria, lunatica e violenta, pone il compositore in una luce, che non ce ne illumina precisamente il concetto artistico, ma non lascia vedere di lui che un impudente diletterismo. Schumann, il quale aveva dichiarata la guerra agli artisti, che non aspiravano, come lui, agli ideali nuovi e sublimi dell'arte, non vedeva forse, nel suo caso, com'era piccolo l'ideale che egli se n'era formato. Egli odiava il così detto tè estetico, ma non s'era peritato di far discendere così basso la poesia della maggiore fra le creazioni di Goethe. Poichè, con quale preoccupazione rappresentavasi l'artista l'opera del poeta e la propria? Di ambedue egli non misura nè pondera la significazione e la portata, anzi egli non ne ha idea alcuna, non sa che ne avverrà. Senza alcun piano prestabilito, obbedendo forse ad una semplice predilezione del suo temperamento di mistico o per vedere in precedenza come finiva il suo lavoro, egli imprende, per prima cosa, a musicare l'epilogo del Faust. Il resto segue ad intervalli più o meno lunghi, con nessuna sicurezza d'operare, nè per modo, nè per elezione. Intorno a ciò cercheremo di precisare tra breve i criteri dai quali mosse lo Schumann.

L'incertezza nel mettersi all'opera, la difficoltà di decidersi, la tardità nella espressione dell'idea (lo prova anche la fatica durata per comporre la *ouverture* di queste scene, che Schumann porta nella sua testa tre anni, senza poterne scrivere una sola nota), la insufficienza della concezione, la tendenza a sminuzzare le parti,

sono caratteri proprii non soltanto di questo lavoro, ma si notano pure in altri, che per ciò vi si accostano, come la *Genoveva*, e il *Paradiso e la Peri*. Il suo talento non resiste ad una concezione vasta ed unitaria; egli ha bisogno di muoversi fra stretti confini. Così anche del *Faust*, secondo una speciale disposizione d'animo in cui si fosse trovato, il compositore poteva scegliere qualcosa, ma giammai l'insieme grandioso, che ognuno sarebbe in diritto d'aspettarsi. Tutto ciò che di colossale egli pur vi intendeva, andò disperso in tanti piccoli pezzi. E, se anche fu tentato, lo Schumann certo non vi riuscì, perchè non si potrà dire, ad esempio, riuscita la scena della chiesa o l'epilogo. In quella, descrivere il contrasto fra la creatura atterrita e gli spaventati del giudizio finale, non era cosa consentita al talento di Schumann: in questo, se si considerano i singoli pezzi, si potrà ritrovarvi della musica piacevole ed anche ammirarla, ma quanto all'impronta di un'idea grandiosa ed unitaria, che domini il tutto con inaudita potenza, come la si raccoglie in Goethe, altrettanto è irreperibile in Schumann. A ciò contribuisce, in gran parte, la mancanza di armonia, di proporzione e di nesso in tutti i pezzi, che ci devono condurre alla meravigliosa sintesi goethiana del coro finale, la mancanza di carattere, la intuizione insufficiente, anzi falsa, dello stesso coro mistico.

Il compositore era dominato da una grande incertezza: il suo pensiero erra un po' dappertutto e non s'attacca a nulla. La composizione delle scene del *Faust* origina e si compie negli anni più critici della sua vita, negli anni in cui la sua facoltà creatrice degenera e si esaurisce.

Egli, come non prende nessun interesse per la materia poetica, così non può neanche dominare una forma. Nella musica, sciolta la forma, il compositore parrebbe concentrare tutta l'importanza nel concetto. Questo sforzo è rimarchevole nelle scene delle due prime parti. Ma, guardando bene, si vede che l'istesso concetto poetico-musicale è disciolto in uno stato d'anima e su questo punto veramente è raccolto l'interesse del musicista. Ne segue che, a lato della mancanza di forma, sta quella dell'interesse pel soggetto come tale. Ciò è fin troppo visibile in ogni scena e in ogni frammento. L'espressione vi è trascendentale: musica, musica, ma non carattere.

Mancando così ogni importanza di indole artistica, devo io ancor notare a quale specie di scopi materiali il compositore dedica vera-

mente la sua attenzione? Lo farò con queste poche parole di Wasielewski: « Dopo aver composto l'epilogo, venne a Schumann in pensiero di mettere in musica qualche altra cosa della prima e della seconda parte. In riguardo a queste parti, scritte dal 1849 al 1850, Schumann, in un discorso a Düsseldorf, si espresse così: « Componendo queste cose, ho principalmente pensato che esse potessero servire a completare dei programmi di concerto, giacchè di simili composizioni per solo e coro, in piccola estensione, non ve ne hanno » (1). Con ciò il suo lavoro passa per un'altra fase, che non è neppur definitiva, poichè, trasformando la sua idea, egli unisce questi frammenti isolati sotto l'aspetto di una grande cantata lirico-drammatica. Egli è allora che la forma appare evidentemente costretta, contorta, nulla. In fine, la sua idea primitiva subisce queste due ulteriori modificazioni, senza che essa riesca mai ad incarnarsi in un tutto che abbia unità e coesione. Se l'unità è sempre stata la qualità più elevata nell'opera d'arte, dov'è, mi si dica, dov'è dessa nelle scene del Faust di Schumann? Se Goethe avesse vissuto tanto da vedere così pedestremente manomesse alcune scene mirabili della sua tragedia, quale sarebbe stato il suo giudizio, egli, il grande adoratore della forma? Si può affermare che in Schumann l'arbitrio domina tutto, ciò che equivale a dire, che esso non rispetta nessuna ragione di forma nè di concetto.

(1) « Schumann » continua Wasielewski « non supponeva minimamente, come è stato ammesso per molte guise, il pensiero che le tre parti, nelle quali egli, in fine, raccolse le scene da lui composte, dovessero essere eseguite in un solo e medesimo concerto. Al contrario, egli ebbe una volta a notare espressamente che non è bene eseguire la sua musica del *Faust* in una sola sera, facendo succedere una composizione dopo l'altra: vi ha in esse troppo di grande e di colossale, perchè una cosa possa star bene vicino all'altra; tutt'al più ciò poteva aver luogo come curiosità.

« In fondo a questa opinione vi è un sentimento giusto, che non bisogna misconoscere.

« Le scene della prima e della seconda parte, per quanto pur contengano di bello o di importante nelle singole particolarità, non istanno completamente al livello della musica dell'epilogo. E, anzi tutto, per questa ragione, che esse sono composizioni formate di tanti pezzi, senza che una sola idea le tenga unite. [Non s'impara da Wasielewski dove sia l'idea che tiene uniti i pezzi dell'epilogo.] Ma, anche sotto l'aspetto artistico, il loro valore apparisce assai disuguale.

« Esse contengono però alcune cose, che ci permettono di estendere le nostre conoscenze circa il naturale proprio di Schumann. »

Noi vogliamo, pel momento, omettere di occuparci dei caratteri e delle situazioni; ma vedremo che non uno solo di questi è intuito, non una sola di quelle è tratteggiata mai in modo chiaro, plastico e sicuro. Tanto le une come gli altri trovansi dispersi come in una nebbia densa, attraverso la quale riesce impossibile afferrare qualcosa di distinto. A furia di raggruppare a mala pena e di forzare a stare insieme, unendole come a forcelle, delle parti prive di qualunque nesso e legame, l'autore è riuscito a un *quid* che, nelle stesse sue parti, p. e. nell'ampiezza della seconda e della terza, è lungo e noioso e, visto come un tutto, è un informe pasticcio. Non si nega che talora non vi siano dei dettagli interessanti. Chi non riconoscerebbe a Schumann l'abilità fine e poetica nella pittura di dettaglio? Ma le sole particolarità attraenti, siano pur anche molte e, nel caso nostro, perfino drammatiche, esse però non costituiscono sempre un tutto efficace e vitale. È il caso della *Genoveva*, della *Peri*, del *Manfredo* e delle *scene del Faust*. Il risultato negativo, in queste ultime, può esser dipeso anche dal procedere saltuario della composizione. Mentre ciò sarebbe di nessun danno per l'artista che crea in conseguenza di un piano prestabilito e preciso, riesce certo di pregiudizio all'attività arbitraria disordinata e casuale. Disporre i proprii pensieri come in una serie fortuita di caselle ideali e chiamar tutto ciò un'opera d'arte è cosa che tocca il ridicolo dei romantici e la demenza degli esteti.

Del resto, Schumann, al quale mancava quasi del tutto il sentimento del dramma, scelse queste poche scene del *Faust*, guidato dallo stesso intento, per cui scelse il soggetto della *Genoveva* di Tieck. La molla impulsiva è ancora il misticismo, sublimato nella contemplazione del mistero religioso. Egli si limitò a scegliere quei soli frammenti, che conciliavano il massimo di elementi romantici. Egli non vide in Goethe la plasticità del pensiero poetico, ma lo stato d'anima. Egli non ci vide che quanto vi aveva di mistico, di terribile, di sentimentale, l'inferno, il paradiso, gli spiriti. Un misto di voluttà e di crudeltà gli additò la scena della chiesa, la scena di Faust e Ariele, di Mefistofele e i Lemuri, delle quattro donne grigie, ecc.; e questi elementi, non l'opera d'arte, egli si piacque di contemplare e di considerare come fattori artistici, quasi colla intuizione di un fanciullo. Chè tale è l'intuizione fondamentale di Schumann in queste scene.

VII.

Quel che si deve riconoscere è che, in questo lavoro, le tendenze tutte della intuizione romantica, considerata in rapporto ai mezzi di espressione, dei quali essa particolarmente si vale, sono raccolte e tutte vi convergono i loro effetti. Esse sono caratterizzate dai seguenti risultati di fatto: nel lavoro predomina l'esaltazione mistica, una sensibilità raffinata, un'aspirazione infinita, l'adorazione del meraviglioso, del soprannaturale e del fantastico; la natura del lavoro è frammentaria e sconnessa, lo dirige una unica forza, una forza negativa: l'arbitrio della fantasia; il rapporto tra l'espressione della poesia e quella della musica è invertito, la forma è disciolta, la materia dei suoni è impiegata astrattamente e arbitrariamente, l'artificio ha maggiore importanza della invenzione musicale, il ritmo e l'armonia più che la melodia.

Oltre a questi caratteri, noi dobbiamo riferire allo stato mentale particolare di Schumann anche i risultati artistici finiti. È un parallelo continuo che bisogna tener presente. Ma il lavoro di questa mente è, alla sua volta, determinato da circostanze fisiche, alle quali è necessario porre attenzione, è determinato da una condizione morbosa, in ultima analisi, insieme alla quale esso originò e, con intervalli più o meno lunghi, procedette per sei anni. Un segno caratteristico, in questa specie di attività artistica, consiste in ciò, che il compositore non può mantener fissa la mente nella materia e nell'azione poetica, non può abbracciarla, dominarla, resistervi. Che le sue facoltà fossero turbate e indebolite lo dimostra la composizione, che si produce confusamente e a sbalzi, opera di una fantasia immagrita e perduta. Una simile intrapresa, immaginata come una totalità organica, sarebbe stata ardua, titanica e per Schumann insuperabile, a quest'epoca. Quello di Schumann non fu un ardimento, come sembra disposto a credere Wasielewski, ma fu il risultato di parecchie corse verso l'ignoto, di parecchi slanci nel nulla (1).

(1) « Questo procedere a tastonì (osserva Hanslick a proposito della *Genoveva*) come è radicalmente diverso dalla istintiva forza naturale, colla quale Mozart, Weber e Wagner si diedero a comporre l'opera e il dramma! » — Una simile osservazione è bene applicabile alle scene del *Faust*.

Cronologicamente, nel processo della composizione, risultano questi dati di fatto: L'epilogo (trasfigurazione di Faust) è posto in musica per primo, nel 1844. Wasielewski racconta che, subito dopo, Schumann cadde vittima della irritazione nervosa: anche durante la composizione di questa parte, egli aveva accennato a forti dolori di capo, che talvolta non gli permettevano di continuare il suo lavoro: lo sforzo lo aveva esaurito. Nel 1847 compone il coro finale; nel 1848 il coro « *Gerettet ist* » (è salvo); nel 1849 la scena della chiesa, il 13 e 14 luglio, la scena nel giardino il 15 luglio, quella di Margherita innanzi alla *Mater dolorosa* il 18 luglio, la scena Ariele-Faust, dal 24 al 26 luglio; nel 1850 la scena delle quattro donne grigie, e la morte di Faust, dal 25 al 28 aprile; finalmente, nel 1853, la *Ouverture*, dal 13 al 15 aprile.

Non censuriamo a priori. Se l'opera d'arte si compie, che non dimentichiamo noi, come semplici uditori, in virtù del godimento che essa procura? Ma se essa ci viene a mancare, allora uno stimolo naturale ci costringe a chiederne le ragioni. Qual'è anzitutto la posizione che l'artista assume innanzi all'opera d'arte? Risponderà l'esame oggettivo di alcune particolarità di questo lavoro. Fintanto che lo spirito di ricerca continuasse a mancare per Schumann, noi dovremmo disperare di indurre nella verità coloro che si trovano tutt'ora imbevuti nell'errore. La troppa luce azzurra e la troppa fragranza poetica, in mezzo alla quale è stata collocata la personalità di Schumann, è la ragione per cui l'importanza di ciò che egli ha prodotto in genere, e de' suoi grandi lavori in ispecie, è diminuita: ciò con buona pace dello Spitta.

Schumann, che aveva domandata la sua ispirazione alla tragedia di Goethe, ne rese il contenuto, sia pur anche sol quello frammentario, dimenticandola completamente e falsandone ogni ragion d'essere e di forma: egli si limitò a prenderne quanto corrispondeva alla sua disposizione d'animo momentanea e questo egli pose in musica.

Il *Faust* di Goethe consiste di una *Dedica*, di un *Preludio sulla scena*, di un *Prologo in cielo*, poscia delle due parti della tragedia propriamente; la prima non è divisa in atti, ma soltanto in scene; la seconda consta di cinque atti.

Schumann ha immaginato in modo curioso la scena del giardino. Anzitutto, per comprenderne qualche cosa — e sia detto di questa

come di tutte le altre — è necessario che l'ascoltatore della sua musica si sia reso conto in precedenza, leggendo, nella sua intelligenza, la poesia di Goethe, dei caratteri e della situazione, della loro storia, del loro fondo psicologico, perchè quel che il compositore ne dà è afferrato per aria, a volo, misconoscendo, nella sua condizione psicopatologica, il contenuto, la forza, la plasticità dell'idea poetica. Ciò non sorprende affatto, quando si pensi che la demenza de' romantici fa appunto consistere la vera poesia in questa natura frammentaria e sconnessa dell'espressione ideale. Egli ha musicato soltanto pochi versi di questa scena, quelli che sono presso il fine, utilizzandoli per comporre un duetto fra Margherita e Faust. Egli ha troncato a metà l'ultimo brano detto da Faust, quello dove son maggiori l'aspirazione e l'entusiasmo, facendo scomparire così quanto di appassionato e di ardente è nelle sue espressioni rivolte a Margherita. Poscia egli ha introdotte e appiccicate qui (evidentemente spostando il carattere della situazione e turbandola, senza nessuna opportunità ed efficacia, neanche in quanto al puro sentimento musicale) alcune parole di Mefistofele e di Marta, prendendole dalla scena seguente: *una casetta nel giardino*. « *Es ist wohl Zeit zu scheiden (è tempo d'andarsene e più propriamente di separarsi)* » (1) sono parole dette da Mefistofele battendo alla porta della casetta, dove s'è rifugiata Margherita rincorsa da Faust, e, come dissi, non appartengono alla scena *nel giardino*. La disposizione d'animo, la fase della passione è ben diversa, in tal caso, da quella, a cui le dette parole sono state forzate nel testo manipolato da Schumann. Egli accosta, assoggetta arbitrariamente una situazione ad un'altra senza motivo e ve la inchiude coll'arbitrio, confonde una coll'altra forma ed applica delle espressioni a degli stadii passionali differenti da quelli, pei quali esse furono pensate, e con qual mano infelice lo sa ognuno, che sia in grado di sentire la proprietà e la necessità della espressione poetica di Goethe. Schumann, invece, ne abusa e l'asserisce senza scrupoli ai suoi fini musicali.

A questo frammento, il compositore, ommesse quattro scene, unisce

(1) Mi servo delle parole tedesche: la traduzione italiana stampata nella edizione musicale F. Lucca è qualche cosa di assurdo; un'altra, apparsa da poco, non è migliore, ma è certamente meno pratica per la musica.

la scena degli spalti, Margherita davanti all'immagine della *Madre dolorosa*. Se non che, nel primo *Faust*, gli avvenimenti sono troppo umani, connessi e proporzionati, perchè siano consentite simili manomissioni, che ripugnano ad ogni più elementare sentimento di arte.

La terza scena, nell'ordine immaginato da Schumann, è quella della chiesa. Nel passaggio dalla precedente a questa, è ommessa la scena: *Notte, strada innanzi alla porta di Margherita*: una delle più belle, umane e profonde del *Faust*, la morte di Valentino. Queste due scene sono le sole musicate integralmente e senza opporsi ai precetti di Goethe.

Il resto è tolto dal secondo *Faust* e, anzi tutto, dal primo atto la scena di Ariele, Faust e spiriti, omettendo a capriccio un paio di diecine di versi, e, cosa inesplicabile davvero, data la indifferenza di Schumann per la forma musicale, delle semplici parole. A questa il compositore fa succedere la scena delle quattro donne grigie, un discreto salto dal principio del primo atto alla metà del quinto. Ma neppure la scena delle quattro donne grigie è musicata interamente; vi hanno, ad intervalli, omissioni ingiustificate: in tutto, un paio di diecine di versi anche qui. Per compenso, ne sono ripetuti degli altri inutilmente. Vi succede la scena della morte di Faust, pure incompleta; e, ommessa la scena della sepoltura, arriviamo all'epilogo. Si vede già, dopo tali mutilazioni, se ciò che rimane possa considerarsi come opera d'arte o non sia piuttosto l'opera di un raffazzonatore volgare. Scindere questo tutto, le cui parti si appartengono di necessità, è opera barbarica. Alcune anime candide hanno tripudiato, scoprendo che Schumann, colle scene del *Faust*, non aveva voluto comporre un'opera, ma solo una grande cantata, che prescinde dalle esigenze e dagli effetti di una rappresentazione scenica. Ma questo stesso ultimo concetto implica già, per noi, l'esistenza di un tutto organico ed unitario, l'esistenza dell'opera d'arte, e qui sta appunto l'equivoco, che si ritorce tutto a danno del compositore. Noi comprendiamo che egli si sia dilettrato a musicare qualche frammento del *Faust* di Goethe per uso dei concerti; potremmo infatti riconoscere il valore di un'affermazione dello stesso Schumann, secondo la quale, musicando codesti frammenti, egli abbia voluto offrire dei pezzi mancanti nel repertorio dei concerti tedeschi, destinati dunque a completare eventualmente i loro programmi; questo è il sentimento

più giusto che se ne possa avere. Ma poi? Ciò non esclude che lo Schumann, il quale aveva composti questi pezzi inconsideratamente, li abbia poscia raggruppati, facendovi perfino precedere una *ouverture*, la quale doveva, in certo modo, essere intesa a rafforzare l'unità della intera composizione. È appunto questa idea, che ci richiama virtualmente a un lavoro d'insieme che, in realtà, manca affatto. Wasielewski afferma ancora che Schumann dissuadeva dall'eseguire questo suo lavoro tutto quanto in un solo concerto. — Veramente in Germania non si eseguisce, d'ordinario, che la sola terza parte e questa ancora assai di rado. — Con ciò sembrerebbero i tedeschi tener conto, in parte — ma non sarebbe che una concomitanza di cause fortuite — della nota affermazione dello stesso Schumann, secondo la quale, nelle sue *scene*, vi ha troppo di grande e di colossale per un solo concerto. La ragione vera di questo oblio delle scene del *Faust* è il loro mediocre interesse dal lato dell'inventiva musicale e della efficacia in genere. La terza parte poi viene preferita, come quella che, pur non consistendo che di una serie di brani, concepiti come una *féerie* musicale senza carattere, guasta meno delle due altre il testo poetico di Goethe.

Dopo ciò, se Hanslick chiamò il *Mefistofele* di Boito una profanazione del poema di Goethe, che cosa si dovrebbe dire di questo mostro schumanniano?

(*Continua*).

L. TORCHI.

La Berceuse Populaire.

(Suite et fin. V. fasc. II, p. 240, an. 1894).

Je viens m'acquitter de ma promesse: donner une seconde série de mélodies de berceuses aux lecteurs de la *Rivista Musicale*, dont quelques-uns ont voulu m'encourager dans cette entreprise, soit en exprimant l'intérêt que leur inspirait le sujet que j'ai abordé, soit en répondant à ma prière de m'envoyer des mélodies pouvant servir de nouveau document à cette étude. J'exprime ici mes remerciements à mes amis inconnus, et j'espère que ce nouvel article, dirigeant l'attention sur le même sujet, me vaudra encore quelques aimables envois, pour enrichir ma collection. Mon espoir se fonde aussi en grande partie sur l'enquête que M^r le docteur de Karłowicz, directeur de la « *Wysła* » à Varsovie, a l'intention d'ouvrir à ce sujet, à la suite de mon premier article, qu'il a voulu traduire en polonais — avec la gracieuse autorisation de M^r le Directeur de la *Rivista Musicale* — et reproduire dans les colonnes de sa *Revue* (1).

Sans autres préambules — et en priant les nouveaux lecteurs que le sujet intéresse, de vouloir prendre connaissance du but et des motifs de mon travail, dans l'exposé que j'en ai fait, au *fasc. II, tome I* (1894) de la *Rivista Musicale* — je passe à l'analyse musicale des mélodies de berceuses, représentant — comme je l'ai dit à la fin de mon premier article — un degré supérieur de développement de la forme musicale et d'inspiration mélodique.

(1) *Wysła*, Revue de géographie et d'ethnographie, t. VII^e, 1894. Varsovie.

Analyse des mélodies de berceuses, au point de vue de la mélodie, du rythme, de l'architecture et des traits caractéristiques.

6. *Berceuse du Languedoc*, communiquée par M^{lle} Madeleine Sabran (Paris).

Lento ma non troppo *Pour finir.*

Són! són! ve-ni, ve-ni, ve-ni, Són! són! ve-ni, ve-ni donc!

Da capo.

Són, són, són vaou pa ve - ni! La pe-tiote vaou pa dor - mi!

Sommeil, sommeil! viens, viens, viens!
 Sommeil, sommeil! viens, viens donc! —
 Le sommeil ne veut pas venir!
 La petite ne veut pas dormir.

Si le sommeil résiste à une aussi jolie mélodie, si caressante, si piquante dans son rythme, c'est qu'il a l'oreille réfractaire! Quelle insistance dans ce: *veni, veni, veni!* Voilà un thème qui se prêterait à un développement thématique à la Haydn! Et ce refrain qui imite le balancement monotone du berceau, voilà de la musique imitative, pittoresque, enfin, de la musique à programme — au berceau! — Et le même refrain, m'assure-t-on, se chante en Italie, un peu partout. C'est le vrai Leit-motiv de la berceuse.

Mesure binaire, sans temps levé, cadence finale féminine — doux prolongement qui évite l'arrêt brusque sur le premier temps — ambitus restreint de six notes, ou plutôt de trois (l'ambitus des chants d'Orphée, d'après la tradition) — car le *ré* grave n'est que de passage —, enfin: terminaison sur la note fondamentale (*sol*) — absence du 7^e degré (note sensible) — symétrie parfaite de la forme musicale (se composant de trois tétrapodies — phrases à 4 mesures — en comptant la reprise) — voilà les caractéristiques de la vraie berceuse, de la berceuse idéale, — et en constatant toutes ces propriétés d'un éthos éminemment calmant, hésychastique, on ne comprend pas pourquoi la « *petiote vaou pa dormi* »!

7. *Berceuse slovène* de la Haute Italie, chantée par Uassaz Teresa, 35 ans, mariée à Battoja, domiciliée à Vedronza, native de *Tatpana* district de *Tarcento*, prov. de *Udine* (Friuli slavo).

Moderato



Trad.: Allons dormir — contents en Dieu — en présence de la Sainte Croix. — Qui est avec Dieu — Dieu est avec lui — Jésus est le fils de Marie. — St. Pierre a les clefs du Ciel — il ouvre le Paradis. — Ouvre-nous-le aussi — et alors nous y entrerons.

De retour d'une excursion à Luzévera, un de ces petits *paësi* slaves, pittoresquement perchés sur quelque rocher ou enfouis dans une gorge des montagnes du haut Frioul, le long d'un torrent « blanc », j'entrai pour me reposer dans une auberge, tenue par le menuisier du village de Vedronzo, district de Tarcento, et je priai sa femme — jeune encore — de me chanter une berceuse de son pays natal, Taïpana, petit village là-haut sur le versant du Monte Maggiore, au confin austro-slave. Et elle me fit entendre, après les préambules d'usage, la mélodie ci-dessus, qu'elle avait, me dit-elle, entendu chanter par sa mère.

Les paroles ont le caractère d'une prière, d'un chant religieux. C'est, peut-être, un débris de ces hymnes religieux à l'usage domestique comme elles étaient en vigueur surtout au moyen âge chez les Slaves de la Russie, le chant religieux dit: *dimestvenny*. Cependant la mélodie a toutes les allures distinctives d'une berceuse, et même, ce qui en forme le caractère original, elle réunit — fait assez curieux et que je n'ai point rencontré ailleurs — les deux mesures

types sous lesquels la berceuse a coutume de se présenter: la mesure à $\frac{2}{4}$ et celle à $\frac{6}{8}$.

Seraient-ce deux berceuses différentes, soudées, pour ainsi dire, ensemble? C'est ce que je n'entreprends pas de décider pour le moment, me bornant à transcrire fidèlement, telle que je l'ai entendue, la cantilène douce et gracieuse, qui chemine par intervalles conjoints, selon le véritable caractère des mélodies populaires slaves. Cette berceuse appartient du reste à la catégorie des berceuses sans temps levé (Auf tact) dont j'ai donné dans mon premier article plusieurs exemples, et qui étaient d'origine diverse, slaves (polonaises) aussi bien qu'italiennes (Belluno).

La mesure finale est féminine, c'est-à-dire, elle finit sur le temps faible de la mesure; en ceci aussi elle leur ressemble. La cadence finale diffère cependant en divers points, qui méritent l'attention:

1°. La note finale n'est point la tonique, comme l'exigerait l'éthos calmant de la berceuse, mais la tierce; cela tient peut-être à ce que presque toutes les chansons des Slaves italiens, autour du bassin de l'Adriatique et de la plaine du Veneto, ont la tierce pour cadence finale.

2°. La dernière phrase dépasse d'une mesure la longueur des autres: elle en a cinq au lieu de quatre. L'amplification des dernières mesures au moyen de la répétition est un phénomène très ordinaire dans la chanson populaire, mais encore y a-t-il dans la plupart des cas une certaine observance des rapports simples numériques: $2 + 1 = 3$, $2 + 2 = 4$, ou $4 + 2 = 6$. Ici le prolongement de la phrase se fait d'une manière irrationnelle: $4 + 1 = 5$, ce qui fait perdre l'équilibre et détruit l'ordre qui est nécessaire pour produire sur notre sentiment cette impression du repos, du calme, que le désordre ne saurait provoquer, sous quelque forme qu'il paraisse.

Quant à l'architecture, cette mélodie représente donc un cas particulier, une déviation à la règle générale, qui indique la symétrie comme une des conditions essentielles de la berceuse.

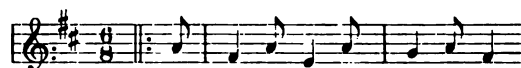
J'aime à croire, pour toutes ces raisons, que la jeune chanteuse aura confondu et mal retenu la fin de la chanson, au point de vue métrique. Mais on le lui pardonne volontiers, en constatant que d'un autre côté elle nous a transmis le groupe tonal des trois dernières notes



qui chez les Grecs s'appelait *Proslennatismos*, et dans le langage neumatique du chant Grégorien *torculus*, ce qui est indice d'origine ancienne et traditionnelle et confirmerait d'un autre côté la supposition énoncée plus haut du lien qui unit cette berceuse à la musique d'église.

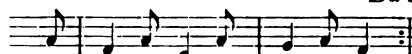
Trois Berceuses.

8. a) *Berceuse slovène*, entendue à S. Pietro al Natisone.



Na - nai, na - nai po - zi-bien - te
Na - nai, na - nai, en - dors toi,

Da capo senza fine.

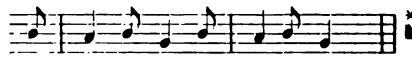


Ce ne - ces spat, po - sci-pien - te
Si tu ne dors pas, je te pin-ce-rai!

9. b) *Berceuse slovène-friulane*, chantée par une femme de 86 ans à Luzévera (district de Tarcento).



Ci - ci na - nai, pu - pin di scu - ne
Ci - ci, na - nai, pou - pon au ber-ceau



na - nai, na - nai ci - ci, na - nai

10. c) *Berceuse italienne*, communiquée par M^r Bolognini à Tarcento.



Nin - na, nan - na, bel pu - tin, fà la nan-na o fan - to - lin!

(à comparer avec le refrain de la berceuse N. 6, du Languedoc).

* La suite du texte de cette berceuse se trouve (sans la mélodie) dans le très intéressant Recueil: *Fiorita*, de EUGÈNE LÉVY, publié pendant que cet article était sous presse, chez Bemporad, Florence (v. *Recensions*).

J'ai réuni en un groupe ces trois petites mélodies de berceuses, non pas parce qu'elles ne mériteraient pas d'être examinées chacune à part — car rien n'est petit en art — mais bien plutôt parce que la juxtaposition de ces thèmes, ou plutôt de ces motifs mélodiques qui appartiennent à la catégorie des berceuses embryoniques, me paraissait instructive au point de vue ethnologique. On remarquera que les berceuses d'origine slave commencent par un temps levé, par une syllabe non accentuée, *ci ct*, *na nâi*; tandis que la berceuse italienne, construite sur les paroles *ninna, nâanna*, ayant l'accent sur la première syllabe, commence sa mesure initiale par un accent fort correspondant. Les premières sont en mètre iambique, la seconde en mètre trochéen. Les Slovènes de la Haute Italie, du Vénétie oriental, endorment par conséquent leurs enfants sur un mètre absolument opposé à celui des Italiens. Motif rythmique type des berceuses slovènes: $\cup \cup$; motif rythmique type des berceuses italiennes: $- \cup$!

Je ne veux pas prétendre qu'il n'existe point d'autres types, et ma collection, je le répète, est loin de représenter les matériaux complets nécessaires pour formuler dès à présent une opinion concluante; je laisse donc la question ouverte, dans l'espoir que l'enquête ouverte par les soins de mon savant collaborateur et ami, y apporte la lumière désirable sur la question de savoir: 1° si mon observation sur l'emploi des mètres iambiques chez les Slaves en général et les Slovènes en particulier — appliqué aux berceuses — se trouve justifiée ou non par des exemples plus nombreux; et si d'un autre côté l'emploi des mètres trochéens est démontré dans la plupart des berceuses italiennes.

Cela jetterait à son tour une nouvelle lumière sur le côté éthique, psychique et psychologique de la question; et établirait le fait que le temps levé simple, monosyllabique, peut être employé dans la berceuse non seulement au point de vue de l'art, mais aussi dans l'ordre moral, parce que son emploi constant semblerait démontrer qu'il n'ôte point le caractère calmant, l'éthos hésycastique de la mélodie qui sert à endormir, à tranquilliser l'enfant.

Je ne sais jusqu'à quel point l'esprit de la langue influe dans ce cas sur les mélodies des berceuses. Les peuples qui ont l'accent fort sur la première syllabe, sont moins enclins — selon l'opinion de

l'illustre linguiste slave M^r Baudouin de Courtenay — à se laisser dominer, entraîner par leur imagination, que les peuples qui ont l'accent sur les syllabes suivantes. — Je ne saurais dire jusqu'à quel point la faculté imaginative des femmes slaves influence leurs berceuses; toujours est-il que c'est chez un peuple d'origine slave que j'ai constaté la présence du symptôme linguistique en question, transporté dans le domaine musical, où il se fait jour dans une forme musicale qui logiquement devait l'exclure et qui en effet, selon les règles de l'art créées *a posteriori*, ne l'y admet point.

11. *Ninna-nanna della Madonna*, chantée par Francesca Bottignoli de Orsago (Treviso).

Lento

Tripodie 
Fa la nan-na, o bel Bam - bin, Re di - vin,

Dipodie 
Fa la nan-na, o fan - to - lin,

Tripodie 
Fa la nan-na, o re-gio in - fan - te, Re del Ciel

Dipodie 
Tan - to bel, gra - zio-so, a - man - te,

Dipodie 
Fa la nan-na, o re-gio in - fan - te *

Cette mélodie fait partie des berceuses *religieuses*, c'est-à-dire des berceuses qui ont pour sujet une invocation, une prière, ou qui font intervenir quelque saint ou la Madone, dont la mère implore la protection pour l'enfant qui s'endort. La berceuse slovène, que j'ai analysée plus haut, en est un autre exemple.

* Cfr. *Fiorita*, chap. *Melodia piemontese*, pag. 329, une jolie variante de la mélodie ci-dessus.

On y fait intervenir Saint-Pierre, gardien des clefs du Ciel. Ici ce n'est point d'intercession qu'il s'agit: c'est la Madone elle-même qui endort l'enfant divin, et naïvement on suggère à la Reine du Ciel le même refrain: « fa la nanna » dont se sert la femme du peuple pour endormir son enfant.

Les deux berceuses religieuses, la slovène et l'italienne, ont cela de commun, qu'elles ont une plus large envergure mélodique et une plus grande liberté de rythme et de structure comme les berceuses ordinaires. On remarquera dans la mélodie qui nous occupe ici l'effet gracieux des petites phrases intercalées: « Re divin » et « Re del Ciel » qui interrompent la coupe régulière des phrases à quatre mesures qui en forment le fond métrique.

Ces phrases élargies, à 6 mesures — hexamètres — alternent avec les phrases à 4 mesures — tétramètres; — une autre phrase supplémentaire de 4 mesures couronne le tout. C'est donc une mélodie à cinq divisions, comme on en trouve par exemple dans les chansons anciennes des Bretons. — Il convient de noter encore l'emploi d'un temps levé à deux syllabes et la cadence sur la tierce, tous deux d'un caractère plutôt agitant qu'apaisant.

La mélodie me fut chantée par une paysanne d'Orsago, petit endroit aux environs de Sacile, province de Trévis, non loin de ces fameuses sources de la Livenza (la Liquenza chantée par Tite Live), cette rivière qui sort toute faite de la terre, et devient navigable à quelques mètres de là; un fleuve qui n'a pas d'enfance, et auquel manque la poésie du premier murmure du ruisseau, qui est la berceuse des fleuves.

La paysanne Francesca Bottignoli était dans sa jeunesse célèbre à cinquante lieues à la ronde pour ses chansons et sa voix. C'est un contralto dont les notes, pleines de métal, ont conservé encore leur sonorité et le gosier son agilité. Elle vocalisait naturellement, et exécutait avec la plus grande facilité *gruppetti* et *fioriture*, en les appliquant — non sans un certain amour propre — aux simples mélodies populaires, à l'exception cependant de la Ninna-nanna que voici. Il paraît donc que le chant orné, le style fleuri, est inné à certaines natures, comme le roucoulement aux pigeons, et les trilles et passages aux rossignols. Qui sait? Si Francesca avait été instruite, l'art du chant d'Italie aurait eu une illustration de plus.

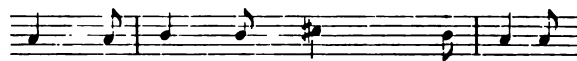
12. *Nenia o Ninna-nanna abruzzese (Berceuse des Abruzzes)*,
chantée par une jeune femme de Borbona (Aquila).

Moderato

1. Sta - va lo gril - lo a car - pi' lo li - no.
2. Sal - ta lo gril - lo per met - te lo a - nel - lo.
3. Gril - lo mi - o! Gril - lo mi - o!



1. Vien la for - mi - ca: dam - mi u - no fi - lo.
2. Ca - sca nel fos - so si rom - pe u cer - vel - lo.
3. Se mo - ri tu me mo - ri - rò anch' - io! (Fine)



1. U - no fi - lo? Per che fa - re?
2. E la for - mi - ca si met - te a lo let - to.



1. La ca - mi - cia pe ma - ri - ta - re.
2. Col - le zam - pe si bat - te il pet - to:

1. Le grillon cardait du lin. — Arrive la fourmi (et lui dit): « donne-moi un fil. » — « Un fil? pourquoi faire? » — « La chemise pour se marier. »

2. Le grillon saute pour mettre l'anneau. — Tombe dans le fossé et se rompt le cerveau. Et la fourmi se met au lit — avec ses pattes elle se bat la poitrine:

3. Mon grillon! mon grillon!

Si tu mœurs, je me mœurs aussi!

Voilà un petit drame bien touchant! presque trop émouvant pour une berceuse! — Le rôle de la fourmi nous la rend bien autrement sympathique que l'héroïne du bon Lafontaine; décidément cette fourmi a du cœur, puisqu'elle ne veut survivre à son infortuné grillon, qui, lui, reste toujours dans son rôle d'insouciant et d'imprudent comme sa cousine la cigale.

Je dois cette berceuse — une des plus originales et gracieuses de la catégorie des « Thierwiegenlieder » — à l'obligeance de M^r le procureur du roi à Trapani, A. Bolognini, dont les enfants ont été

bercés avec cette mélodie, chantée par leur nourrice, âgée de 30 ans, native de Borbona (Aquila) — qui la tenait de sa mère.

La chanson existe donc depuis au moins deux générations. Sa tonalité ancienne — hypophrygienne (octave de *sol* à *sol* non altérée) — l'ambitus restreint de la mélodie, qui tourne autour de la note fondamentale, sur laquelle terminent toutes les phrases, sa simplicité rudimentaire et l'éthos monotone — résultat de ces divers attributs, en font le prototype d'une véritable chanson « per far stare buoni i bambini ». L'anacrouse de trois syllabes formant temps levé de trois notes est seule contre le programme.

Mais dans les Abruzzes, où les fourmis mêmes ont tant de cœur, il n'est point étonnant qu'une berceuse aussi sorte tant soit peu de son caractère.

13. Berceuse norvégienne.

Moderato.

By. by bar - ne! Ury - ta hen - ge - ri jar - ne

Ko - ker li - ten flo - te - grot til det ves - le bar - ne.

« Dors, dors, mon enfant! — le chaudron est suspendu à la crémaillère — la bouillie au lait (à la crème) bout — pour le petit enfant. »

C'est un petit tableau de genre! On croit voir cet intérieur norvégien; on sent la chaleur que répand la flamme du foyer, enveloppant la mère et l'enfant, tandis que — suspendu au crochet traditionnel de l'âtre — se chauffe doucement le gruau que la mère vigilante prépare pour le moment du réveil de son petit, surveillant à la fois et l'un et l'autre.

C'est une nouvelle classe de berceuses, au point de vue du texte; il n'y est question que de mangeaille, sujet appétissant et plein de douces promesses pour le bébé, dont le sommeil doit être influencé par la vision sucrée de ce gruau à la bonne crème norvégienne.

Si nous avons déjà fait connaissance avec la berceuse religieuse

et avec la berceuse qui met en scène quelque histoire d'animal (berceuse que j'ai appelée Thierwiegenlied par analogie avec Thiermärchen), il y a lieu de créer une troisième catégorie: celle des berceuses *gastronomiques*, qui n'est pas la moins répandue.

Le texte de cette mélodie n'est pas toujours le même; on y adapte en Norvège différentes paroles, et il existe aussi un grand nombre de variantes de la mélodie: celle-ci n'est, pour ainsi dire, qu'un thème fondamental sur lequel on brode à volonté. Mais c'est toujours le même thème, et les différentes variantes ne sont qu'une preuve de plus de la popularité de cette berceuse.

Les aimables dames norvégiennes dont je tiens la version ci-dessus m'ont affirmé que non seulement à Bergen, leur patrie, mais encore dans toute la Norvège il n'y a point de famille où cette mélodie n'ait été chantée depuis des temps immémoriaux.

J'ai trouvé la même berceuse dans le « *Norske Billedbog for Børn* » de Elling Holst et Eivind Nielsen, avec la notice: *Variant fra Drammen, Familietradition*. Elle commence ainsi:

I langsomgang



et elle termine par une mesure complète, acatalectique.

La mélodie a été notée en mesure de quatre temps, au lieu de deux temps, ce qui serait plus juste.

Une troisième et intéressante version m'a été communiquée, par suite de mon premier article, par M^r Vanzo, l'éminent chef d'orchestre. Je la transcris ici, en appelant l'attention du lecteur sur la troisième mesure qui introduit la mesure à $\frac{5}{4}$ dans le cadre si régulièrement binaire de la structure rythmique; la seconde partie, *sans mesure*, est aussi un trait particulier que je n'ai point encore rencontré dans d'autres mélodies de ce genre. Elle est donc curieuse à plus d'un titre. (Le texte manque.)

Ce nouveau document aurait eu encore plus de prix s'il avait été accompagné d'une notice sur l'origine de cette mélodie.

Je conclus en faisant remarquer que la mélodie norvégienne que j'ai transcrite offre les signes caractéristiques observés également dans la plupart des berceuses qui ont été analysées à cette place:

1. mesures initiale et finale complètes;
2. cadence sur la note fondamentale (tonique);
3. symétrie d'architecture;
4. mesure binaire;

traits particuliers d'un genre éminemment hésycastique (calmant).

Quant à la variante, elle doit être classée parmi les berceuses de forme irrégulière. La *coda*, notée en mesure de $\frac{3}{4}$, n'est autre qu'une mesure de $\frac{6}{8}$ déguisée. La 1^{re} partie notée en $\frac{4}{4}$ devra aussi plutôt se présenter sous l'aspect d'un temps binaire simple.

Je donne la variante telle qu'elle m'a été transmise, et ensuite mon interprétation rythmique.

13 bis. Variante de la berceuse norvégienne communiquée par Mr Vanzo:

« La *coda* de cette berceuse se chante seulement lorsque l'enfant s'est endormi. »

*Essai de transcription de la Variante norvégienne
en rythme binaire.*

1^o partie:

Allegretto moderato

II^e partie:*Sostenuto*III^e partie:IV^e partie supplémentaire (hors cadre):

Coda sans mesure

14. *Berceuse Vénitienne*, chantée par M^{me} A. Bellemo.*Andante cantabile*

Na - na, na-na, na - na, Na - na, Na - net-ta
 Che la z'è a Mes-sa in Cam - po San-to

mia mam-ma no la ghè, Che la z'è a Mes-sa
 col - la co-ro-na in man, ve - stia di bian-co

Ritornello. A tempo

Nan-na, mio bam - bin, tu sei pic - ci - nin,
 Na - na, na-na, na-na, mio bam - bin.

« Dors, dors, Nanetta — ma (?) mère n'y est pas — elle est allée à la Messe. — Elle est à la Messe, au cimetière — avec la couronne de fleurs à la main — tout habillée de blanc. — Dors, dors, mon enfant, — tu es tout petit. »

Quel est le mystère qui se cache dans ses simples paroles? — Qui chante cette berceuse, aux contours mélodiques ondulants comme une vague sonore qui monte et qui descend — ce ritornello plein de tendresse et d'effusion?

Cela ne peut être la mère — la mère est là-bas — au campo santo —, en robe blanche, la couronne de fleurs à la main — dormant, elle, son dernier sommeil, tandis que sa Nanetta est bercée, à la maison, — en cette maison où elle n'est plus — *no la gh'è* —! Quelle désolation dans ce: *no la gh'è*! Quand la maman est sortie les bébés pleurent et demandent: où est-elle? — Et on leur répond — pour les consoler, qu'elle va revenir bientôt — et qu'elle leur apportera quelque chose. — Mais à Nanetta on ne peut pas dire: elle va revenir — et on se borne au pieux mensonge qu'elle est à la Messe... une Messe célébrée par les Anges — accueillant son âme aimante, toute tressillante de la douleur d'avoir dû abandonner sa Nanetta. — Mais qui berce l'enfant en lui parlant de sa mère et en l'appelant pourtant: mon enfant? — Serait-ce le père?...

Une tragédie dans une berceuse! — L'analyse de cette mélodie, si touchante dans sa simplicité, doit constater qu'au point de vue tonal elle est construite sur une échelle majeure complète, c.-à-d. qu'elle contient tous les sept degrés de la gamme majeure, y compris la note sensible le 7^e degré. Mais cette sensible (le *sol* dièse à l'aigu) y fonctionne d'une manière tout à fait anormale: elle ne sert point, comme l'exige sa nature de sensible (Leitton), à amener la cadence sur la tonique (*la*): elle reste sans résolution, et voilà donc un septième degré qui renverse les notions reçues en général, sur sa véritable vocation. C'est un trait caractéristique que j'ai souvent rencontré dans les mélodies de Venise et du Vénét; j'ignore s'il est propre seulement à la musique populaire de cette partie de l'Italie ou s'il se rencontre encore dans d'autres mélodies italiennes. — On le chercherait en vain dans les mélodies des peuples germains ou slaves, autant que mes études sur les mélodies populaires de ces deux centres ethnologiques me permettent de l'affirmer. Même chez la race sœur, chez les Français, je ne me rappelle pas d'avoir entendu la note sensible employée de cette manière, d'un charme particulier — plaintif et insinuant à la fois; notons aussi la contradiction entre le majeur de la mélodie et le caractère douloureusement mineur du sujet.

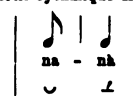
La dernière note est un *do* dièse — c.-à-d. la mélodie finit sur la tierce — cadence éminemment vénitienne, qui impressionne le sentiment par son éthos systaltique, dans l'acception déprimante de ce mot. C'est la cadence préférée — comme je l'ai dit ailleurs — des chansons populaires du Vénéto. Je l'appellerais volontiers la cadence dorienne ou grecque, car la tierce de notre gamme majeure moderne est la fondamentale du dorien hellénique, ce mode mineur par excellence des anciens.

Au point de vue du rythme nous trouvons deux points à noter: la différence des mesures initiales des deux parties dont se compose cette charmante mélodie. En effet la première partie commence par un temps levé, tandis que le ritornello se présente avec une mesure initiale complète. Nous y voyons les syllabes traditionnelles et typiques de la berceuse italienne, — et dont elle tire son nom — la parole: *nana*, symbolique et synonyme de repos, sommeil — accentuée de deux différentes manières: *nana*, et *nàna*. — J'ai dit à propos de la berceuse slovène (voir *Trois berceuses*) que les races slaves, voisines de la Haute Italie, notamment celles qui habitent les montagnes de la frontière orientale, emploient cette même parole dont se servent les Italiens pour endormir les enfants, mais en déplaçant l'accent, qu'ils font tomber sur la seconde syllabe, tandis que les Italiens accentuent la première.

Motif rythmique italien



Motif rythmique slovène



Or, dans cette berceuse vénitienne se trouvent réunis tous les deux!

Je laisse aux savants le soin d'établir la raison ethnologique et linguistique de ce phénomène et de décider si ce rapprochement des deux types opposés du motif des berceuses provient ou non du voisinage et des rapports entre Slaves et Vénitiens.

15. *Berceuse petite-russienne*, chantée par Janina Baudouin de Courtenay.



A dri-mo - ta Ko - lo plu-ta;

*) *)
« Tam de chat - ka te plen - ka,

*) *)
De dy - ty - na ma-len - ka.

*)
Tam my bu - dem no - co - va - ty

*) >
Ti - dy - tyn - ku ko - ly - cha - ty ».

Variante chantée par M^{me} Romualde B. de Courtenay.

Ti - dy - tyn - ku ko - ly - cha - ty.

« Oh! le Sommeil va autour de la fenêtre —
« et le Rêve autour de la haie —
« Et le Sommeil demande au Rêve :
« Où passerons-nous la nuit? »

— « Là-bas, où la maisonnette (chaumière) est chaude (réchauffée), où l'enfant est petit, — là nous passerons la nuit et nous bercerons l'enfant. »

Impossible de rendre par la traduction le charme poétique de ces paroles petite-russiennes, la grâce de ses diminutifs, si caressants. Peut-être en italien y arriverait-on et jamais je n'ai regretté davantage de ne pas être née poète, poète italien, et maître de cette langue musicienne, souple et pliable comme l'or.

Il est superflu de faire remarquer aux bienveillants lecteurs, s'il y en a qui m'ont suivi jusqu'ici, sans subir l'influence — fatale pour moi, que pourront exercer tant de berceuses à la fois — il est inutile dis-je, de faire ressortir la poésie de ce petit dialogue

entre le sommeil et le somme (Schlaf und Schlummer — sonno e sonnellino).

Je me borne à enregistrer cette berceuse dans une nouvelle classe — au point de vue du texte, — que j'appellerai, à défaut d'épithète plus précise — berceuse *mythologique*, à cause de la personnification du sommeil, qui rappelle à la fois un procédé grec ancien et germain.

La mythologie populaire en Allemagne, la mythologie des mères, a inventé en effet une petite divinité spéciale pour les bébés : le Sandmann — l'homme au sable — qui s'en va le soir jeter des grains de la poudre fine qu'il porte dans son sac, dans les yeux des enfants. Quand les enfants se frottent les yeux c'est une preuve que le petit homme au sable a passé, invisible, comme l'a chanté, dans une de ses plus gracieuses mélodies, Ch. Vollweiler, contemporain de Schumann :

Berceuse de Vollweiler, paroles du Dr Bertram.

Kom-me Sand-mann lei - se Un-ser Kind ist wei - se ...

Sieh es schläft schon ein.

Or, le *drimota* et le *plota* de la Petite Russie sont évidemment proches parents du Sandmann allemand — lequel, soit dit en passant, vient d'avoir les honneurs d'être dramatisé par Humperdinck, dans l'opéra de « Hänsel et Gretel », analysé ici-même avec toute l'attention que mérite une œuvre d'une importance si considérable et d'une aussi haute portée pour l'avenir musical de l'Allemagne. Car c'est la revendication même de l'esprit populaire, c'est du folklore chanté, l'apothéose de la tradition domestique et nationale. Qu'on me pardonne cette digression, qui n'est qu'un hommage au courageux et fortuné novateur d'outre-Alpes, et un remerciement à la « *Rivista Musicale* » de nous l'avoir fait connaître au moins par la voie d'une analyse aussi consciencieuse qu'artistique.

Pour revenir à la mélodie qui nous occupe, et à l'analyse musicale proprement dite, je n'ai qu'à constater qu'elle se meut dans la gamme

majeure, avec omission du 6^e et 7^e degré, qu'elle termine sur la tonique — symbole du repos absolu, — qu'elle est en mètre binaire composé ($\frac{6}{8}$, 3 + 3) et que le motif initial sans temps levé (voltage) régit toute la structure. — Ce qui la distingue cependant de toutes les autres mélodies, examinées dans cet article, c'est la présence d'un nouvel élément rythmique, la *note syncopée*, ou plutôt le temps faible accentué :



au lieu de :

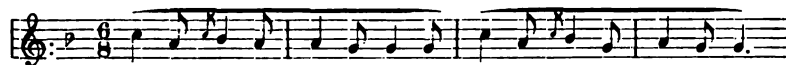


La thèse et l'ictus principal se trouvent donc déplacées; ce rythme est familier aux chansons polonaises et des groupes ethnologiques attenants.

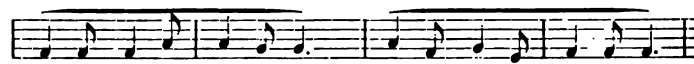
La syncope — élément agitant — dans une berceuse? — Et elle se présente sept fois dans douze mesures! Il est vrai qu'aux rythmes syncopés ou intervertis succède chaque fois un rythme juste, non interverti. Ce n'est donc, à ce qu'il paraît, que la *continuité* de la syncope, l'emploi ininterrompu des accents forts déplacés, qui constituerait l'éthos agitant, comme nous le voyons dans la musique de l'école romanesque et notamment chez Schumann et Brahms (chez celui-ci ce sont surtout les accompagnements brisés à accents harmoniques intervertis qui donnent le cachet d'agitation).

16. Berceuse Lette.

Andante grasiato



1. Tschu tschu gu - lo la - tschu ber - nu, kab la na - mu ka - jin - ga
2. Buhs man oad-sing, buls man med-dus, per toa behr - ne zu - zu - schen



pap-ping gah - ju bit-schu kapt Mam ming oad-sing pa - la - sid
Tral - la - la tral - la - la Wil - ko lek - ko rei - sin - ga

— « Dors, dors, enfant d'ours! — aux douces pattes! — Petit père est monté dans les ruches (d'abeilles) — petite mère est allée chercher des baies. »

— « Ainsi j'aurai des baies, ainsi j'aurai du miel — pour le berceement de mon enfant — trallala - trallala — le loup court avec. »

Mystérieuse et étrange histoire que celle que nous raconte cette berceuse — l'histoire d'un enfant d'ours que la mère nourrit de miel et des fruits de la forêt! — étrange et mystérieuse comme l'origine même de la nation Lette qui la chante, et comme la langue Lette, cette cousine germaine du Sanscrit. N'est-il point arrivé — à ce qu'on dit — à une nourrice Lette, qui avait accompagné une famille aux Indes, de s'y faire entendre par les Indiens, en leur parlant dans sa langue natale?

Toujours est-il, que la berceuse ci-dessus est d'une tradition ancienne dans ce coin des provinces baltiques habitée par les Lettes. C'est ce qui me fut affirmé par M^{me}. de Landesen, la femme du pasteur de Torma, Livonie, à l'amabilité de laquelle je dois la mélodie suave et d'un charme si intime et touchant. M^{me} L. tenait l'air et les paroles de sa vieille nourrice, native de *Mitau* en Courlande.

Cette berceuse est un spécimen curieux du genre « Thierwiegenlieder », mais je ne veux point entreprendre de démontrer s'il s'agit ici d'un petit nom d'amitié que donne la mère à son bébé en l'appelant « enfant d'ours » et en lui promettant pour l'endormir de ce miel dont les enfants sont si friands; — je ne me sens pas non plus appelée à examiner si le texte de notre berceuse est lié ou non aux nombreuses traditions sur les métamorphoses de l'ours en homme et de l'homme en ours, — si vivantes encore dans l'imagination des peuples du nord. — Je sou mets cette question aux savants folkloristes, en appelant aux hautes lumières du prof. Pitré en Italie, et à celles du prof. Gaidoz en France. Aussi bien ce n'est point ici le lieu pour discuter si — par rapport au texte — on doit ranger notre berceuse parmi les berceuses *symboliques*, ou bien s'il faut la ramener à un fait *concret* et *réel*. — Je reviens donc, après cette digression que je prie le lecteur d'excuser — à l'analyse musicale pure et simple, et je constate que notre mélodie est un des types de berceuse les plus réguliers: période carrée, — mesure initiale complète (accent principal sur la 1^{re} note) et mesure finale féminine

(acatalectique); mètre binaire composé ($\frac{6}{8}$). Quant à l'élément tonal — la cantilène est construite sur une échelle diatonique majeure (en *fa*) sans le 6^e degré (*ré*), mais avec la note sensible (*mi*). Elle termine sur le ton fondamental.

Remarquons seulement que la première partie a pour base une agogé descendante sur le tétracorde phrygien (transposé) *dō-si^b-la-sol* — et rappelons que les anciens Grecs appréciaient les mélodies qui commencent à l'aigu pour descendre vers le grave. Nous avons rencontré cette manière de commencer un air dans une berceuse du Vénéto occidental (Belluno) (1^{er} article).

17. *Berceuse de la Russie blanche*, chantée par Josepha Borowska (1).



(1) La chanteuse de cette berceuse (et des mélodies N. 4 et 5 du 1^{er} article) n'est point, comme je l'ai écrit alors par erreur, « native de la *Petite Russie* », mais: polonaise, native de la *Russie Blanche*. Je dois aussi corriger quelques autres errata typographiques dans ce 1^{er} article: Berceuse N. 4, *Slawusio* au lieu de *Seawusio*; N. 5, *dusy*, au lieu de *dury*. — Le texte de ces deux berceuses est polonais. Elles devraient donc figurer sous le titre de berceuses polonaises. — Enfin un petit tiret (trait d'union) que le prote a placé entre les mots *petit* fils, m'a fait conférer la dignité de grand-père — qu'il est loin de posséder — encore à M^r le professeur D^r I. Baudouin de Courtenay à Cracovie, père du petit *Slawusio*, âgé de cinq ans à peine.

« Le petit chat s'en alla dans la forêt, pour chercher la petite ceinture du petit Antoine; il ne trouva point la petite ceinture, et même il n'arriva pas même jusqu'à la maison. — Battez (Fouettez) le petit chat avec la verge — afin qu'il aille le long du ravin, oui, dans la forêt — pour chercher la ceinture du petit Antoine.

« Battez le petit chat avec les feuilles de poirée —, qu'il s'en aille sur la grande route, oui, dans la forêt, pour chercher le ceinturon du petit Antoine. »

Encore un Thierwiegenlied, une berceuse zoologique! — C'est le chat qui en fait les frais, comme dans la berceuse slave n° 5, communiquée dans mon premier article, chantée par la même Polonaise native de la Russie Blanche.

« C'est le chat » — voilà la réponse que donne l'enfant pour se disculper lorsqu'il a renversé sa tasse de lait ou cassé quelque bibelot de sa maman. « C'est le chat » qui est aussi le bouc émissaire dans cette berceuse, et c'est à lui que l'on destine le fouet, pour n'avoir pas su retrouver la ceinture que le petit Antoine a égarée. Justice de nursery, peu pédagogique.

La forme musicale est régulière, question et réponse symétriques, l'ambitus d'une sixte seulement, la tonalité majeure moderne, avec la note sensible (*ré #*) — qui ne figure cependant pas dans la cadence finale. — La mesure initiale et la mesure finale portent les traits caractéristiques et typiques de la berceuse; toutes deux sont complètes.

La mélodie a huit mesures; elle appartient donc à la forme moyenne.

18. Berceuse Bretonne.

Dipodie double
(Tétrapodie)

Eunn daou pé-tri-i der-vez a zo-o

Tripodie

e ma va zoaz krampoz é go, a-chân!

Tripodie

e ma va zoas kram - poz è go

Trad. « Voilà deux ou trois jours — que mon gâteau-crêpe a été mis à fermenter — ah ah! »

« Cette berceuse », m'écrit M^r le professeur Gaidoz, à l'obligeance duquel je dois cette intéressante mélodie — « a été recueillie dans un voyage en Bretagne par un Gallois, Thomas Price, plus connu en Galles sous son nom littéraire de *Carnhuanawc*; elle a été publiée dans le Tome II du *Cambrian Quarterly Magazine* (1830) et réimprimée ailleurs. Le sujet de la chanson est une crêpe que l'on ne peut préparer parce que tout manque pour la préparer. »

C'est donc une berceuse du genre gastronomique, comme celle de la Norvège, où il est question d'un gruau et celle de la Lettonie, où l'on parle de miel et de fruits.

Au point de vue musical elle offre plusieurs traits particuliers, dignes d'être notés. Ce qui la distingue tout d'abord des autres mélodies, analysées à cette place, c'est son architecture, sa structure. Au lieu d'offrir le type régulier d'une période carrée, dont les deux parties correspondent symétriquement (quatre mesures suivies de quatre mesures, ou deux suivies de deux autres), nous avons ici une première partie de quatre mesures, à laquelle succède une seconde partie de six mesures.

Dans la première, c'est l'ordre binaire — dans la seconde l'ordre ternaire qui régit la phrase musicale: il y a *métabole métrique d'ordre supérieur*, par quoi j'entends changement du nombre des mesures composant les phrases, et non le changement du temps des mesures elles-mêmes. — La berceuse du Vénéto, la *Ninna-Nanna de la Madonna*, offre aussi ce principe de deux ordres métriques mélangés, tétrapodies et tripodies alternées, mais elles s'y suivent d'une autre manière: voici leur analyse comparative:

<i>Berceuse Bretonne.</i>	<i>Berceuse du Vénéto.</i>
{ Dipodie } { Dipodie } { Tripodie } { Tripodie }	{ Tripodie } { Dipodie } { Tripodie } { Dipodie } { Dipodie }
} Tétrapodie	} Tétrapodie.

Le second trait caractéristique est la présence de notes syncopées (2^e et 4^e mesure). La syncope, élément irritant, d'éthos systaltique, figure aussi dans la berceuse du Vénéto, et notamment comme cadence finale; ainsi que dans la mélodie petite-russienne (4^e, 5^e, 7^e, 10^e, 11^e mesures). — Enfin, autre signe particulier, la mesure finale de la mélodie bretonne est *masculine*; elle termine sur le temps fort, contrairement à la majorité des cadences finales observées jusqu'à présent dans les autres berceuses, terminant toutes sur une mesure féminine.

Encore une fois, mille grâce à M^r le professeur Gaidoz de m'avoir bien voulu signaler cette berceuse de son pays natal, et mes remerciements à M^r Rolland, l'auteur du *Recueil des chansons populaires de France*, d'avoir pris la peine de la copier pour moi.

19. Berceuse Anglaise (du Yorkshire).

Andante

Hush a bye ba-by on the tree top, When the wind blows the cradle shall rock

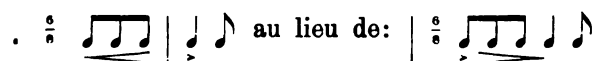
When the bell breaks the cradle will fall, down comes my dolly and cradle and all.

Trad. « Dors, mon bébé — sur la cime de l'arbre — quand le vent soufflera — le berceau sera balancé — si la branche se casse — le berceau tombera — et à bas vient mon poupon, et le berceau et tout. »

C'est en plein Darwinisme que nous conduirait cette berceuse, s'il faut en croire M^r S. S. *Buckmann* dans le « Nineteenth Century », qui cite le texte de cette ancienne berceuse anglaise, pour y trouver un argument puissant à sa thèse, savoir: que les actions de nos bébés sont des vestiges des temps préhistoriques, et rappellent nos ancêtres les singes! — Ce n'est pas ma mission de disputer ici à M^r B. et à son commentateur le D^r *Gaupp* de la Gaz. de Francfort, l'honneur d'avoir découvert la berceuse préhistorique, et démontré, moyennant ce gracieux petit air, qu'il n'y a plus à douter de notre origine simienne; — je n'ai point entendu dire cependant que les singes eussent construit des berceaux pour leurs petits, pour les sus-

pendre ensuite aux branches des arbres, ce qui est bien autre chose que de bercer l'enfant sur la branche même. En tous cas les singes n'ont point de mélodies pour endormir leurs bébés, ni les autres animaux non plus; et je me permets de soumettre cette thèse aux savants: la mélodie-berceuse, articulée en notes de musique et en paroles, est l'expression de l'instinct maternel *humain*, — c'est un *document anthropologique*.

La berceuse du Yorkshire — dont je dois aussi la connaissance à M^r *E. Rolland*, à Paris, — m'a été désignée comme « air très ancien ». Je me permets d'en douter. Ce qu'il a de plus archaïque ce sont sans doute les paroles; quant à la mélodie, son ambitus étendu (d'une octave), la présence de la note sensible (*la*), la note altérée dans la 3^e mesure (*si* ♯), sa tonalité majeure, lui donnent un aspect moderne prononcé. En tout cas c'est un air qui — étant très répandu en Angleterre — aura subi le sort des mélodies qui voyagent. Sa ressemblance avec le refrain célèbre d'une opérette française (« C'est pas la peine assurément, etc. » de la *Fille de M^{me} Angot*, par Lecoq) saute aux yeux. La chanson populaire a ses destinées! — Il y en a qui se cachaient dans les Messes, pourquoi celle-ci ne serait-elle pas montée derrière la rampe? — Mais pour cela il a fallu lui faire changer d'habit rythmique, en déplaçant les barres de mesure pour lui donner un temps levé de trois notes, d'un éthos excitant,



comme j'ai cru devoir noter la mélodie anglaise pour lui conserver son caractère de berceuse, — et lui rendre son trait distinctif: la mesure finale féminine.

Il me reste à faire le résumé des observations auxquelles ont donné lieu les 19 mélodies examinées au courant de ces deux études; résumé, qui est loin d'être concluant, le nombre des berceuses parcourues étant restreint, et ne représentant aucunément un matériel suffisant pour établir une déduction pleinement convaincante. Cependant il pourra servir d'épreuve préalable, sauf ratification ultérieure; et j'espère ainsi de jeter au moins les bases pour l'analyse future des matériaux complets.

Et puisque, attirée par le contenu non musical des berceuses, —

par les petits tableaux de genre que le texte dévoilait souvent avec un art naïf et exquis, — je me suis laissée entraîner à l'analyse des paroles, qu'il me soit permis de placer en tête de ce résumé

l'Analyse des berceuses pop. au point de vue du texte (sujet)

et de signaler au lecteur les différentes catégories (classes) que j'ai pu établir jusqu'à présent, démontrant ainsi combien le génie des peuples, et surtout l'instinct maternel, s'ingénie à évoquer pour endormir l'enfant, des images (Vorstellungen) diverses. Je cite en premier lieu :

Les Berceuses religieuses, à sujet sacré, qui sont représentées par trois spécimens sur 19, notamment par les N^{os} 7 (Slovène, H^{te} Italie, Frioul slave) *St-Pierre*; N^o 11 (Vénète occ. Treviso) *La Madone*; N^o 14 (Venise) *Messe, campo santo*.

Les Berceuses symboliques, ou mythologiques, en ce sens qu'elles personnifient une chose abstraite, le *Sommeil*; le N^o 6 du Languedoc et le N^o 15 de la Petite Russie y appartiennent (= 2 sur 19).

Les Berceuses zoologiques (Thierwiegenlieder) ont quatre représentants sur 19, venant des Abruzzes, N^o 12 (grillon), de la Lettonie, N^o 16 (ours, abeilles, loup), de la Russie Blanche, N^o 17 (chat) et de la Pologne, N^o 5 (deux chats). Quant aux *Berceuses gastronomiques*, il nous en arrive de la Norvège (Bergen), N^o 13 (gruau à la crème), de la Lettonie (Mitau), N^o 16 (miel, fruits) et de la Bretagne, N^o 18 (crêpe), = 3 sur 19.

Les *Berceuses* sans sujet déterminé, s'adressant à l'enfant, parlant du berceau, etc., se trouvent aux N. 8, 9 (slovènes), 10 (italienne), 4 (polonaise) et 19 (anglaise), total 5 sur 19.

Au point de vue du texte toutes les berceuses adoptent l'éthos *calmant* et *diastaltique*; une seule (n. 8), la Ninna-nanna de S. Pietro al Natisone, a recours à la menace, et procède par intimidation.

Et nous voici à l'analyse musicale proprement dite, que je rattache à mon point de départ — les *traits caractéristiques généraux* et *particuliers*, en priant le patient lecteur de tenir devant les yeux mon premier article.

Ad A (domaine tonal, mélodie).

1. *Tonalité.* — Des 19 mélodies analysées 11 sont en tonalité majeure *sans note sensible* (N. 2, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 12, 13); les

N. 11 et 14 (Vénète occ. et Venise) emploient le 7^e degré, mais non en sa qualité de note sensible, mais comme note de passage, sans la résoudre); les berceuses qui emploient la note sensible sont au nombre de 6 (N. 1, 1 bis, 9, 16, 17, 19).

Une berceuse seulement est en mode mineur, le N. 18 (Bretagne); le N. 3 — la berceuse polonaise — appartient, selon moi, à la gamme dorienne ou chinoise (écossaise).

Ad 2. Les berceuses ne changent point de mode.

Ad 3. Elles procèdent de préférence par degrés conjoints.

Ad 4. Le chant est généralement simple, non orné; les mélodies ornées (deux) sont originaires de l'Italie (Belluno) et de la Pologne.

Ad 5. L'étendue tonale varie depuis une seconde, deux degrés (Italie), jusqu'à l'octave, huit degrés (Angleterre).

Ad 6. La cadence finale s'effectue 15 fois sur la tonique (ton fondamental, repos absolu), et 4 fois sur la tierce.

NB. Le ton final étant, selon ma conviction, un des indices les plus caractéristiques des chansons populaires au point de vue ethnographique, je veux citer ici les origines de chaque mélodie et les classer en :

Mélodies se terminant sur la TONIQUE :

N. 1, 10, 12, Italie (Belluno, Padoue, Abruzzes); 13, Norvège; 15, Petite Russie; 16, Lettonie; 17, Russie Blanche; 18, Bretagne; 19, Angleterre; 2, 4, 5, Pologne.

Mélodies se terminant sur la TIERCE :

N. 8 et 11, Vénète orient.; 14, Venise; 7, Slovène (Haute-Italie).

Ad 7. Le caractère stable de la mélodie prévaut dans presque toutes les berceuses; l'agogé descendante est représentée par des berceuses italiennes (N. 1, 1 bis), et l'agogé ascendante dans la berceuse anglaise N. 19.

B. (Domaine rythmique).

Ad 1. Le mètre uniforme (la monorythmie) prévaut dans toutes les berceuses, excepté dans le N. 7 (Slovène, Haute Italie) et 13 bis (Norvège), où l'on trouve la mesure à $\frac{2}{4}$ et à $\frac{6}{8}$, toutes deux mesures d'ordre binaire cependant, l'un simple, l'autre composé.

Une partie *sans mesure* est indiquée dans le N. 13 bis.

C. (*Domaine de l'architecture*).

16 berceuses sur 19 ont la forme régulière (2 + 2, 4 + 4, etc.). Elles sont régies par l'ordre binaire; 3 berceuses sont irrégulières (phrases de 3 mesures alternant avec phrases de 4 mesures).

Enfin j'arrive aux traits particuliers, aux détails intimes, sur lesquels j'ai attiré spécialement l'attention du musicien-folkloriste, je veux dire: la *mesure initiale* et la *mesure finale*.

Or, l'analyse des 19 mélodies nous a fait constater la prépondérance des mesures initiales (génératrices) *sans* temps levé. Il y en a 15. Les berceuses ayant une anacrouse sont celles du Vénétien oriental (Slovènes) et du Vénétien occid. (Trévisane); la berceuse de Venise offre les deux genres de mesures initiales. Les berceuses du Vénétien se distinguent ainsi et dans le domaine tonal et dans le domaine rythmique, par leurs mesures initiales et finales, des autres mélodies de ce genre.

Quant à cet autre trait, si important comme document ethnologique et non moins significatif au point de vue psychologique et physiologique, par suite de son action sur le sentiment — je veux dire la *conformation rythmique* de la *mesure finale*, nous arrivons au résultat curieux suivant: la mesure *féminine*, acatalectique, complète se trouve représentée 17 fois sur 19! tandis que la mesure masculine (catalectique), considérée comme la cadence parfaite rythmique, donnant la sensation du repos, de la terminaison absolue, ne s'y rencontre qu'une seule fois — chez les Bretons!

Venise, se détachant encore et suivant son propre chemin, a adopté un *modus vivendi* avec ces deux mesures finales: elle emploie dans la même mélodie et l'une et l'autre!

J'ai dit, dans l'introduction à cette étude, que les berceuses seraient intéressantes à étudier, au point de vue de *l'influence de la mélodie et du rythme sur l'organisme humain*, si détraqué, si nerveux à notre époque — dans le but de chercher dans cette musique populaire le baume calmant que le génie des nations y aura condensé sous l'espèce des sons et des rythmes; j'ai ajouté que les *propriétés calmantes* de la berceuse la rendaient surtout digne d'être étudiée, et qu'il serait peut-être utile de la consulter aussi bien pour les éléments qu'elle contient, que pour ceux qu'elle ne contient pas.

Je ne veux — je le répète — prétendre à vouloir tirer une conclusion définitive d'un travail qui est bien loin d'avoir épuisé un aussi vaste sujet, mais je puis — en me fondant sur l'analyse de cette petite collection de berceuses des pays les plus divers — hasarder les idées suivantes :

Les éléments *calmants*, hésycastiques, dans le *domaine mélodique* des berceuses sont : la gamme sans note sensible ; l'unimodalité ; la progression par degrés conjoints ; le dessin mélodique non orné ; l'étendue tonale restreinte, ne dépassant pas l'octave ; la cadence sur la note fondamentale ; le caractère stable ou descendant du dessin mélodique ;

dans le *domaine rythmique* : l'emploi des mètres *binaires*, simples et composés ; la monorythmie (emploi d'un mètre unique) ;

dans le domaine de *la structure* (architecture) : emploi des formes symétriques, parallélité des phrases, ordonnance architecturale simple.

Les éléments *systaltiques*, irritants ou que l'on doit considérer comme tels, parce que les mélodies des berceuses populaires ne les contiennent pas, ou seulement à dose minime (pouvant s'expliquer — comme la syncope dans la berceuse polonaise — par l'usage constant d'un toxique musical, qui par là même cesse de paraître nuisible), sont :

Domaine tonal. La note sensible, la polymodalité ou la modulation fréquente et non préparée ; la progression par sauts (degrés disjoints) et intervalles dissonants ; le dessin très fleuri et à notes altérées (chromatiques) ; l'ambitus (étendue tonale) démesuré, dépassant l'octave ; les cadences finales imparfaites sur la tierce, etc. ; le caractère ascendant des mélodies.

Domaine rythmique : mètres ternaires, pœoniens (à 5 temps) ou hémioles (à 7 temps), polyrythmie (metron miktôn) ; mélanges de motifs binaires et ternaires (les triolets dans une mesure binaire) ; syncopes continues.

Domaine formal architectural. Les structures irrégulières ; la non-parallélité des phrases ; les phrases hors cadre, non organiques.

Enfin : la mesure initiale incomplète avec temps levé (anacrouse) dans toutes ses variétés, qui admettent des nuances sensibles de l'éthos excitant.

Tout musicien, toute personne qui suit avec attention le déve-

loppement de la musique moderne, aussi bien celle de théâtre que celle de la salle de concert, aura reconnu dans les éléments excitants les signes distinctifs de l'art musical de notre fin de siècle. Ils tireront eux-mêmes la conclusion. A cet abus des éléments toxiques, irritants, agitants de l'art musical, il n'y a qu'un remède, indiqué par la logique des choses — le retour aux éléments calmants, hésy-castiques et diastaltiques, qui tranquillisent l'âme et l'élèvent sans l'agiter dans un sens nuisible; le remède préconisé par un Italien illustre entre tous: « Torniamo all'antico ».

Venise, 21 janvier '95.

E. DE SCHOULTZ ADAJEWSKY.

I melodrammi giocosi di G. B. Casti.

(Cont. e fine, V. fasc. I, p. 36, ann. 1895).

*
*
*

Il *Cublai — Gran Can dei Tartari*, in due atti, fu rappresentato a Vienna, con musica di Salieri nel 1788 (1). La tela ne è questa:

Cublai, Gran Can dei Tartari, despota, feroce, si è lasciato prendere così ai lacci d'una donna europea, Memma, da sottostare a tutti i capricci suoi, per quanto strani e inverosimili. Memma è sposa di Bozzone, e costui, senza scrupoli riguardo la moglie, gode in grazia di lei, ogni fortuna. Cublai ha un figlio, Lipi, ch'egli ha affidato alle cure del gran sacerdote di Fo, Posega, affinchè ne faccia un degno successore al trono. Ma Posega vuole che alla morte di Cublai la casta sacerdotale possa aver in mano il potere, talchè con ogni mezzo imbecillisce Lipi, così da ridurlo suo schiavo quando monterà sul trono. Intanto Cublai, che da anni non vede il figlio, ma sa che è in età sufficiente per dargli sposa, tratta con Ataulf re Indiano, per Alzima sua figlia, manda a prendere questa col mezzo del nipote Timur, e durante il viaggio i due giovini s'accendono l'uno dell'altra. Presentata a Lipi, Alzima, adirata per la cretinaggine del fidanzato, se ne appella a Cublai e Posega è scoperto imbrogliatore. Egli, per vendicarsi, vuol metter male fra Memma, la favorita, ed Alzima, e prendendo occasione dal fatto che Memma protegge Timur e vuol raccomandarlo a Cublai come suo successore, insinua ad Alzima che la favorita è sua rivale in amore. Ma, spiegazioni avvenute, l'incidente si appiana e Cublai, cedendo al desiderio di Memma, elegge a suo successore Timur in luogo di Lipi, e gli dà a sposare Alzima, relegando Posega ed il figlio nella Pagoda e scacciandoli dalla reggia.

(1) Quantunque nell'edizione del 1821 sia detto in nota: Questo dramma non fu mai rappresentato. La rappresentazione è confermata dal Chilesotti (*I nostri maestri del passato*. Ediz. Ricordi, 1892) e dal *Dizionario universale del XIX secolo*, tomo XIV, Paris. Del Larousse.

Da una lettera del poeta che lessi in una copia posseduta dal conte Emanuele Greppi, senza data, e diretta senz'altre indicazioni ad una Altezza, si rileva che il *Cublai*, offerto all'imperatore pel suo teatro, subì parecchie censure. Sapendo che il dramma fu rappresentato nel 1788, la data della lettera si può mettere fra i primi di questo anno e gli ultimi del precedente: in quest'epoca il poeta era in Italia, fu alternativamente a Firenze e a Milano, onde l'Altezza potrebbe credersi, ragionevolmente, l'Arciduca Ferdinando, governatore di Milano, tramite diretto delle volontà imperiali (1).

In essa lettera è detto che il Sovrano desiderava l'espulsione di 76 versi del dramma: ma il cangiamento di questi versi portava il mutamento de' sentimenti originali di alcuni personaggi. Le censure, a quel che sembra, erano state mosse alla satira, con molta apparenza di critica a certe posizioni un po' libere e ardite de' personaggi del dramma. Il *Cublai* infatti si può dire fratello minore del *Poema Tartaro*; si tratta sempre della Corte di Russia messa in berlina. Ma il Casti, in cuor suo, alla satira non voleva rinunciare: chiede da prima due mesi per rifondere il lavoro che, visibilmente con un po' d'esagerazione, dice avergli costati due anni di fatica; ciò per far cosa buona, degna di S. M. e della sua carica di Poeta Cesareo (2). Poi dichiara abbastanza palesemente che sarebbe più contento di comporre un melodramma nuovo, meglio che rimaneggiare il già fatto, e difende il suo *Cublai*, fingendo di non accorgersi da qual reale motivo le censure erano mosse. È vittima certo, dice, di malevoli allusioni, di pettegolezzi teatrali: senza certi precedenti (allude al *Poema Tartaro*, che, a quanto sembra (3), lo fece allontanare da Vienna nel 1787), a nessuno sarebbe venuto in mente di supporre nell'opera sua un secondo fine: ma poi che si vuol cercare il pel nell'uovo, poi che gli si fa comprendere che le circostanze del tempo

(1) Vedi appendice.

(2) A proposito di questo titolo, il Da Ponte (*Memorie*) dice che il Casti nol potè mai ottenere da Giuseppe II e l'ebbe infatti solo da Francesco I, imperatore d'Austria, con 2000 fiorini di stipendio, 1000 meno del Metastasio e 2000 meno dello Zeno (Biografia del Casti nel *Teatro scelto antico e moderno*, volume XXXIII. Milano, 1824. UGONI, op. cit., p. 119). Ma presso tutti egli passava fin da prima per poeta cesareo; in fin dei conti, se non di nome, lo era di fatto, e forse si affibbiava qui un tal titolo sempre con la speranza di riconferma-

(3) UGONI, op. cit., p. 120, togliendo dalle *Memorie* di DA PONTE, vol. I, p. 86.

rendono i caratteri del suo dramma poco adatti pel teatro, quantunque essi caratteri, a suo vedere, siano cosa innocente, molto meno viziosamente calcati, ad esempio, che nell'opera *L'Azur* (1), neppure le correzioni che vi si potrebbero fare ratterrebbero la malignità, e non farebbero che illanguidire il brio del lavoro. Sarebbe meglio lasciar da parte il *Cublai*, sempre che l'imperatore non insista nel ritocco, e rappresentare altro dei suoi drammi, in cui nulla entri da poter torcere in senso equivoco (2).

Fa assai stupire questa lettera del poeta, nella quale si cerca di dimostrare che la sola malignità poteva trovare l'equivoco nel *Cublai*, chi abbia letto il *Poema Tartaro* e conosca un poco la storia di Russia. Dissi questo melodramma fratello minore del *Poema Tartaro*; infatti gli è congiunto per stretti legami, non essendo che lo svolgimento di un episodio di esso, rimpolpato in piccola parte d'invenzione e in gran parte di satira allargata nell'ambiente.

L'episodio a cui accenno è al Canto XI del *Poema*. Tommaso Scardassale (Zawałowski), l'eroe dell'azione, dopo aver goduti gli alti favori di Cattuna (Caterina II), per intrighi di Toto (Potemkin), cade in disgrazia ed è esiliato in lontane contrade (la Siberia). Ivi conosce il governatore di quella regione, Bozzone (Giuseppe Bergler, calzolaio tedesco, favorito di Pietro I), che accoglie umanamente il prigioniero, lo tratta bene, e invece di sottoporlo a vessazioni, a dis-

(1) *L'Azur* o *Azur re d'Ormus*, libretto di Beaumarchais, musica di Salieri, satira che poteva adattarsi, con opportuni cambiamenti, ad ogni circostanza politica. Rappresentato a Versailles sotto il titolo di *Tarare* l'8 giugno 1787, e riformato dal Da Ponte e rappresentato a Vienna nel 1788 sotto il titolo di *Azur*.

(2) Gli emendamenti autografi al *Cublai* sono contenuti nel Cod. 1625 della Bibl. Naz. di Parigi, ff. 228-233. L'edizione del 1821 lo dà non emendato. — Mi duole poi non aver potuto vedere, a maggior interesse, la dissertazione del Casti sul suo *Cublai*: « Inhalt des *Cublai* eines heroisch-comischen drama von Abt Casti ». Kaiserl. Dichter, Vien, 1794, citata dall'Ugoni (op. cit., p. 179-80, in nota (1)), ma è rarissima. Anzi, a proposito di essa, leggo nel libro: *Delle memorie e della vita e degli scritti di G. Montani* (ed. Capolago, 1843) in lettera del 6 novembre 1825, datata da Firenze e diretta al sig. G. R.: « La scrittura del Casti sopra il suo *Cublai* la vidi una volta sola in mia vita e mi si mostrò come cosa rarissima. Qui non conosco chi la possenga. Posso dirvi che è stampata a Vienna, ma non mi ricordo sotto qual titolo e se col nome dell'autore o senza ».

petto di Toto che odia, lo tiene a compagno, diviene amico suo e prende a raccontargli de' bei tempi passati, all'epoca di Gengiscano (Pietro I). Gli narra di sua moglie Memma (Lisa Bergler, favorita di Pietro I), e come Gengiscano fosse con lui e con Memma tutto all'amichevole e si lasciasse parlare confidenzialmente, mentre era così terribile in pubblico; come sua moglie in seguito avesse perduto ogni prestigio per le arti di Borta Juca (Caterina Skavronski, poi Caterina I imperatrice), e ne fosse morta di dolore, ed egli caduto in disgrazia e solo da Ottai (Pietro III) compensato con la carica di governatore di quel paese. E finisce dipingendo a Tommaso la sua vita laggiù.

Badiamo ora al melodramma. *Cublai* è il Gengiscano del *Poema Tartaro*, cioè Pietro I il grande: fero, tiranno, despota. Memma e Bozzone conservano i loro nomi e il loro carattere. La scena 11^a dell'atto I è il quadro della vita intima dell'imperatore co' suoi due favoriti: Pietro amava ubriacarsi e nella detta scena Cublai dorme infatti, preso dal vino, sul canapè, giù dal quale lo trae Memma, tirandolo per un piede. Pietro I, tra le riforme introdotte, fece, fra altro, tagliare a' suoi soldati le barbe che portavano ispide e lunghe, e alla scena 17^a (atto I), Cublai, per istigazione di Memma, ordina alla sua corte di radersi e si rade da sè stesso la barba. Pietro I non accordava titoli e privilegi se non alla capacità: così alla scena 6^a (atto II) quando Orcano, il cerimoniere, gli annunzia che le dame di Corte, create tali allora allora, chiedono di vedere stabiliti i loro ranghi e diritti, Cublai inviperito strozza quasi Orcano, e alla scena 8^a (atto II) dice:

CUBLAI Nel mondo
Non conosco e non soffro che due ranghi.

MEMMA Cioè?

CUBLAI Io bada bene! Io, punto fermo,
E il resto dei viventi!

MEMMA
e merto alcuno
Non li distingue appresso te?

CUBLAI Sol uno.

MEMMA E che mai può innalzarli a tanto onore?

CUBLAI Nella donna beltà, nell'uom valore.

Pietro il Grande tolse al clero i grandi privilegi di cui godeva, abolì il patriarcato sostituendovi un sinodo e ridusse nella imperiale la dignità suprema della Chiesa. Cublai (scena 19^a, atto I e scena ultima, atto II), deride Posega il gran sacerdote di Fò e lo confina nella Pagoda scopertolo ipocrita e imbroglione.

Lipi, figlio di Cublai, impersona le vittime dell'ambizione dei ministri Russi, specie Pietro II, figlio di Alessi figlio di Pietro I, dominato nella sua fanciullezza dalla tutela di Menzikoff e Dolgoruki, e Pietro III figlio di Anna figlia di Pietro I, tormentato da bambino e fatto educare appositamente male da Bertusceff suo tutore, che desiderava, alla morte di sua zia Elisabetta imperatrice, dominare sul successore. Pietro III, fra altro, non era stato circonciso com'era necessario, onde sposato a Caterina d'Anhalt Zerbst (poi Caterina II) ancora granduca, non poteva fruire delle gioie coniugali; fu operato più tardi. Così alla scena 9^a (atto I) Lipi mostra la sua ingenuità riguardo le donne, e consigliato da Posega a rifiutare Alzima, ci si adatta ben volentieri e alla scena 19^a (atto I) dice alla fidanzata:

Per me figli non farò
Perchè è contro la virtù.
Se li vuoi fatteli tu

Pietro III amava fin da ragazzo le cose militari, giocava, anche uscito di fanciullezza, coi soldatini di piombo; era ridicolmente fanatico per Federico di Prussia. Lipi alla scena 13^a (atto II) gioca con un fantoccio a suste armato:

Marcia Zuccamaluc! Tarapatà!

e dice a Posega:

Conosci tu costui?
Questi è Zuccamaluc, l'eroe dell'Asia
Lo spavento del mondo!

Posega rappresenta la casta sacerdotale conculcata da Pietro il Grande, inoltre, i ministri ambiziosi: Menzikoff, tutore di Pietro II, mandato poi in Siberia e privato delle sostanze per essersi reso soverchiamente tiranno, Bertusceff che avviliva Pietro III per poi dominarlo. Alzima, bella, altera, disgustata di Lipi e innamorata di Timur, ha molti caratteri di Caterina II, venuta d'Austria,

Dal Gange ai regni Eoi (Scena 3ª, atto I)

che dell'impotenza dello sposo si consolò, dandosi, per cominciare, a Sergio Soltykoff.

Questi i tipi presi dal vero e collegati poi fra loro dalla parte inventiva: Cublai che per incitamento di Memma elegge a suo successore Timur in vece del figlio (ispirazione presa forse dal fatto che Pietro I, ucciso il figlio Alessi, voleva fosse re dopo di lui Pietro II); Alzima sposa a Timur, la rivalità fra Memma ed Alzima suscitata dagli intrighi di Posega, ecc. Il personaggio di Orcano, il gran cerimoniere, è la satira all'etichetta di Corte all'epoca di Pietro il Grande, impacciata perchè novizia. Alla scena 16ª, Memma, pel grande ricevimento di gala, veste le donne tartare alle mode europee, e mette in ridicolo il loro goffo portamento, la loro selvatichezza: infatti ancora verso il 1740, all'epoca dell'imperatrice Anna, la nobiltà Russa presentava uno strano miscuglio di lusso e rusticità.

Per un confronto col *Poema Tartaro*, Bozzone alla stanza 55 (Canto XI) dichiara così la sua longanimità riguardo la moglie:

So ben che v'è un gran numero di sciocchi
 Che critica i mariti e che pretende
 Che ognor su le lor mogli aprire gli occhi
 Debban per impedir certe faccende,
 E perchè niun le guardi e niun le tocchi;
 Chi ama mia moglie e a me servigi rende,
 Sempre vo' preferirlo a chi mi toglie
 Roba e danari, e lascia star la moglie.

e alla scena 12ª (atto I) nel *Cublai*, in variante:

Lo so ben io che certi umor bisbetici
 Pretendon che si debba
 Sempre aver sulla moglie aperti gli occhi
 Acciocchè niun le guardi e niun le tocchi.

.

Mettiam caso che vi sia
 Chi lasciando star mia moglie
 Mi perseguita, mi toglie
 Il denar, la roba mia,
 E m'inquieta e insidia ognor.

V'è all'opposto qualcun altro
 Che ama un po' la mia consorte,
 Fa peraltro la mia sorte
 Uom di pace e di buon cuor.
 Dite or voi, ch'io nulla dico,
 Qual dei due, qual'è l'amico
 Chi dee crederci il miglior?

Poi alla stanza 56 (Canto XI) del *Poema*:

Che se vuole talun darmi di naso,
 Se far vuole il censor sul fatto mio,
 Lasciolo chiacchierar che nel mio caso
 Faria lo stesso e peggio, affè di Dio!

e nel *Cublai*, scena stessa, non nella variante:

A nessun fo torto o danno,
 Che se poi lingue malediche
 Chiacchierar di me vorranno,
 Io li lascio chiacchierar.

Da tutto ciò risulta chiaro a bastanza il secondo fine che il poeta vuol negare al suo lavoro. Se non altro, i nomi di Memma e Bozzone e i loro caratteri sviluppati nel melodramma secondo l'episodio del *Poema Tartaro*, per chi avesse letto questo, erano un indizio certo a che mirasse il poeta. È curioso, del resto, che il Casti, dopo le brighe in cui corse grazie alla satira di Caterina II, abbia presentato a Giuseppe II a brevissima distanza di tempo, un'altra satira sulla Corte di Russia. Ma il *Cublai* era il migliore fra i suoi melodrammi, e il poeta ci teneva tanto da mostrare nella sua lettera la poca voglia di emendarlo. Ma temendo di cadere in disgrazia per sempre, nega l'allusione e propone di ritirare il libretto, sotto colore d'essere stato male interpretato.

Come esecuzione, il melodramma va fra i più belli del genere. La comicità sempre splendidamente sostenuta sta in parte nell'esagerazione di certi tipi, in parte negli episodi e nell'intreccio stesso, condotto assai bene: il serio serve a sviluppare il ridicolo senza mai soffocarlo (1). I personaggi meglio trattati son quelli di Cublai e Po-

(1) DE STENDHAL (HENRY BEYLE) nelle *Promenades dans Rome* (ed. Paris, 1873), in lettera del 19 giugno 1828, in seguito alla lettura fattagli di questo

sega, due caratteri che, anche all'infuori della satira alla Corte di Russia, dovevano, per le circostanze politiche di allora, dare un poco ombra a Giuseppe II.

*
*
*

Passiamo ora al *Catilina*, musicato da Salieri e rappresentato a Vienna nel 1792.

È diviso in due atti; il soggetto, preso dai noti fatti delle istorie romane. Catilina, Cetego, Curio ed altri congiurati, tramano di rovesciar la repubblica in odio a Catone e Cicerone, sperano il dubbio Cesare amico, e bevono, a suggello del patto, mistura di vino e sangue. Al giuramento prende parte anche Sempronia, moglie dissoluta di Bruto assente, e canta, accompagnata dal coro, l'inno della ribellione. Cicerone e Catone si preoccupano de' torbidi in cui veggono Roma per opera dei facinorosi e si ripromettono di stare all'erta. Curio, uno dei congiurati, preso di Fulvia, figlia di Cicerone, per ammansarne lo sdegno suscitato da una scaramuccia amorosa, le svela il piano della congiura. Fulvia, spaventata, poco curando l'amante e molto la sicurezza propria, confida tutto al padre, e Cicerone fa radunare il popolo per dichiarargli il pericolo e smascherar Catilina. Nel frattempo, incoraggiandosi e cercando frasi veementi, si apparecchia all'arringo e contemporaneamente Cetego e Catilina rivaleggiano per Sempronia; ma essa li mette d'accordo, stabilendo di prendere per amante quello dei due che nell'impresa mostrerà maggiore intrepidezza. Quindi, non sapendo che Fulvia è traditrice, Sempronia la invita a prender parte alla congiura: Fulvia, dissimulando, acconsente per iscoprire terreno. Il popolo è radunato, le donne invadono il foro, Cicerone comincia il suo: fino a quando o Catilina..... ma giunto presto al « conciofossecosachè » non può andare più innanzi, interrotto comicamente dagli schiamazzi provocati da Catilina e dal popolo diviso in partiti: invano sostenuto da Catone, che due volte cerca sedare il tumulto, scende finalmente dai rostri senza aver po-

melodramma, scrive: « Non, il n'est pas vrai que l'on meure de rire, puisque nous avons pu résister à cette lecture faite par un mime excellent. *Cublai* est une plaisanterie pleine de feu sur la Cour de Russie et son étiquette ».

tuto proseguire. I congiurati si rafforzano nei loro disegni: Curio, sempre pazzo per Fulvia, quantunque ne subodori il tradimento, finisce collo svelarle il momento preciso in cui Roma sarà data alle fiamme e Fulvia ne fa rapporto ai magistrati. Intanto, in casa di Catilina, Fulvia viene ammessa con grandi cerimonie fra i congiurati, quindi Catilina distribuisce le parti nell'impresa. Stimola Sempronia a uccider Cesare che all'ultimo momento, teme avversario e, rimasto solo, vede in sogno la patria in pericolo che gli rinfaccia il suo delitto; svegliato da Cetego che gli annunzia esser già Roma data alle fiamme, corre alla zuffa. Presso il tempio della Dea Concordia Catone e Cicerone incoraggiano i soldati a tener fermo: Cicerone resta alla difesa del tempio, Catone parte con le milizie. Sempronia raggiunge Catilina e gli annunzia che Cesare le è sfuggito e che si dichiarò pei nemici. Fulvia viene a cercar riparo nel tempio, svelandosi così traditrice, fra gli spasimi di Curio. Avviene lotta fra i congiurati e le guardie di Cicerone: il Console scongiura gli Dei di farlo uscire immune dal conflitto; giunge Catone in aiuto di lui e Catilina e seguaci sono dispersi. Il dramma si chiude con grandi lodi del popolo a Catone e Cicerone e con un inno del poeta a Roma, madre d'eroi.

Questo l'intreccio del melodramma. Non si tratta più, come nel *Re Teodoro*, d'aver un personaggio storico, di per sè buffo per le circostanze in cui si trovò preso, messo in un ambiente tutto d'invenzione. Qui abbiamo un soggetto anche storico, ma volto in burlesco approfittando di certe circostanze pure serie e reali che gli fanno contorno. L'originalità del lavoro spicca apputo per ciò, che di un fatto di sua natura buffo si ride volentieri, ma di una cosa seria cangiata in buffa si ride ancor più volentieri pel contrapposto che ne risulta. Il *Catilina*, quindi, è un dramma eroicomico, e in un dramma eroicomico è adoperato il primo elemento a sviluppo del secondo, compenetrando ambidue in maniera che non si elidano l'un l'altro.

Vediamo ora quali osservazioni si possano fare al dramma. Intanto l'idea prima fu data certamente al poeta dal tipo di Cicerone, e il nucleo, punto di partenza del burlesco, dall'episodio dell'orazione interrotta. La perplessità politica per l'idea di conciliare tutti i partiti, e la mitezza d'animo nelle circostanze normali, che formavano il fondo al carattere del grande giureconsulto, prestarono buon gioco al Casti per volgerle in quella timidezza che nel dramma offre materia al

comico. Vôlto adunque in parodia il personaggio di Cicerone e il fatto dell'arringa che implicava la congiura di Catilina, questa dovè esser svolta sulla scena, quantunque i congiurati e il loro capo non si potessero far soggetto di riso, non prestandosi a ciò da nessun lato; non potevano essere dipinti come cospiratori da burla, perchè la storia fino a un tal punto non si poteva falsare. Così noi troviamo un tipo, quello di Cicerone, movente del dramma, perchè movente del buffo. posto di necessità, onde si svolga, in un ambiente tutt'altro che ridicolo.

Che cosa ne nacque? Il punto culminante della comicità, la scena dell'orazione, fu preparato bene nel primo atto dalla sua causa immediata, la congiura. I timori di Cicerone che s'apparecchia all'arringa, sapendo di dover affrontare un uomo pericoloso come Catilina, le uscite di Sempronia, tengono desto il faceto e tagliano opportunamente nella gravità dei fatti fino all'esilarantissimo quadro del tumulto nel foro. Ma, esaurito questo punto, l'azione non può arrestarsi, deve proseguire al suo compimento con lo svolgersi dalla congiura e le sue conseguenze, e qui Cicerone passa in seconda linea e con lui il movente principale del buffo, e la serietà dei fatti s'impone al poeta, anche contro sua voglia. Infatti abbiám veduto che Catilina e seguaci non si prestano al ridicolo di per sè: si scherza sulla furia di Cetego, ma, in fin dei conti, l'impazienza di combattere è pure una prova di valore. Sempronia dà dei balordi ai congiurati quando, nel primo atto, mentre l'ammirano non cantano a tempo il ritornello all'inno della ribellione; compie, secondata da loro, alcune matte corbellerie gabellate per riti, nel second'atto, alla scena dell'aggressione di Fulvia fra i cospiratori; ma questa, piuttosto che d'un tipo buffonesco, ha tutti i caratteri d'una esaltata. La tresca amorosa fra Curio e Fulvia non ha in sè nulla di comico, anzi serve di macchina al disvelamento della congiura: la figura di Catone è sempre rispettata e dipinta seriamente dal principio alla fine. Per cui, dopo la scena dell'orazione, si va degradando fortemente nella comicità, benchè con qualche pizzico di buffo, il poeta, che si vede cangiar le carte in mano, si sforzi di richiamarla.

Il difetto adunque del lavoro sta in questo, che manca di carattere. Il primo atto va diritto alla sua meta: il burlesco; il serio serve a sviluppare il ridicolo. Ma poi, il serio deve avere il suo compimento,

anche per giustificare il buffo che ha provocato, cioè l'arringa rimasta nella strozza a Cicerone, ciò che dà più forza ai congiurati. E non offrendo, col suo proseguire, più largo campo come prima, al buffo di svilupparsi, nel secondo atto predomina e soffoca la comicità. Da ciò uno squilibrio fra i due atti, una mancanza di propria fisionomia al lavoro, una mistura non armonizzata al vero suo scopo, il burlesco.

Convien pensare che si tratta di un libretto d'opera: io non ho veduto la musica sovrappostavi da Salieri, ma credo si debba risentire di un tale squilibrio. Si badi alla distanza che corre fra la scena ultima dell'atto primo, l'arringa e, ad esempio, le scene 6^a e 7^a dell'atto secondo, contenenti la proposta fatta da Catilina a Sempronia, di uccider Cesare e il sogno drammatico di Catilina (1). L'effetto musicale, se il maestro si attenne fedelmente al libretto, risulterà così da far sembrare o troppo banale l'andamento comico di quella o troppo pesante il drammatico di questa. Poichè è grande l'intervallo che corre tra la musica di carattere leggiere e la musica di carattere eroico, che alternate nello stesso soggetto, sono l'una all'altra di nocumento, in quanto spezzano l'interezza della impressione (2). E il poeta che scrive pel teatro d'opera deve evitare la mescolanza (anche dall'Arteaga tanto rimproverata), di due generi che nelle note rimangono senza fusione (3).

Se si guardi poi alla condotta dell'azione, il *Catilina* è intrecciato assai bene, quando se ne tolga il difetto di due scene parallele, la 6^a dell'atto I e la 1^a dell'atto II, fra Curio e Fulvia, ambedue di rivelazione, ambedue seguite dalla denuncia, e l'inopportunità della scena 6^a (atto II) fra Catilina e Sempronia, complotto ai danni di

(1) Alla scena 12^a dell'atto II del *Re Teodoro* abbiamo veduto che l'eroe ha un sogno spaventoso del *Debito*. Ma questo è drammatico-comico, e fa risaltare di più il buffo, mentre il sogno di Catilina è inteso seriamente.

(2) Questo in generale; in particolare l'osservazione potrà anche essere più chiara, se si abbia riguardo alle forme dell'opera musicale prevalenti all'epoca del Casti, scrollate poi dalla riforma Wagneriana e non ancora totalmente scomparse.

(3) Nell'opera *I Maestri Cantori* di Riccardo Wagner sono accoppiati mirabilmente l'elemento comico-satirico e l'elemento serio-amoroso, e la fusione è completa. Ma i due elementi non sono contraddittori. Altra è l'impressione che si riceve dall'alternarsi fra loro la gentilezza e la satira, altra è quella che si ha nel passaggio dal ridicolo al tragico.

Cesare. Poi che la figura di costui non ha sviluppo alcuno nell'azione, dove non compare nemmeno, era meglio lasciar da parte un episodio che non fa se non deprimere di più la comicità.

È certo che il Casti ha avuto sott'occhio, facendo il suo lavoro, il *Catilina* (1) di Voltaire, a cui si ravvicina in parecchi punti, sebbene ne sia agli antipodi per l'intenzione. Dice Voltaire nella prefazione al suo dramma: « C'est moins encore l'âme farouche de Catilina, que l'âme généreuse et noble de Cicéron qu'on a voulu peindre ». Si tratta dello stesso movente, ma preso con intendimenti opposti. Voltaire introduce nell'azione Aurelia, moglie di Catilina, amante del marito, ma contraria a' suoi disegni, e Nonnio, padre di Aurelia, che smaschera la congiura. Il Casti nella sua Fulvia, compenetra le due parti, facendola leggierra amante di Curio, e ligia alla patria per timor di sè stessa. Cesare, che il Casti non fa agire, pure è dipinto nel melodramma, allo stesso modo del volteriano: non si sa mai il suo pensiero e si dichiara all'ultimo momento; Cetego ha la stessa febbre di fare, anche in Voltaire.

Per alcuni confronti:

Catilina nel Casti (2):

Dovrem soffrir che un Cicerone, un fungo
Nato dalla putredine, un pallone
Di vento, un Demagogo,
Venga d'Arpino a farci il Pedagogo?
E non con altro merto che sofismi
. osi
Imporne a Roma ed usurpar si lasci
I primi gradi e i consolari fasci?

E in Voltaire (3):

Orateur insolent, qu'un vil peuple féconde,
Assis au premier rang des souverains du monde
Tu vas tomber du faite où Rome t'a placé.

(1) Un *Catilina* è pure del Crébillon, rappr. nel 1744. Ben-Johnson, inglese, ne scrisse un altro, mettendo in bocca a Cicerone, all'episodio del foro, parecchi lunghi squarci delle *Catilinarie*, tradotte in prosa.

(2) Scena 1ª, atto I.

(3) Scena 1ª, atto I.

Curio, nel Casti (1):

Soffrire che l'insigne seccatore
 L'ipocrita Caton s'arroggi il dritto
 Di farne il precettore
 E spanda il tuon di rigorista e spacci
 Autorità di Stoico
 Zelo, virtù incorrotta, animo eroico

e Cätilina, in Voltaire (2):

Inflexible Caton, vertueux insensé,
 Ennemi de ton siècle, esprit dur et farouche,
 Ton terme est arrivé, ton imprudence y touche.

Cetego nel Casti (3):

E quello Gneo Pompeo

 A opprimere, a oscurar la gloria altrui
 Unicamente intento

e in Voltaire, Catilina (4):

Que ne puis-je en ton fang, impérieux Pompée,
 Éteindre de ton nom la splendeur usurpée?

Nel Casti, Catilina (5):

Se Cesar non vedete
 Qui sedersi tra noi è sol perch'egli
 Giovar ne può per ora
 Occulto più che manifesto amico
 Ma l'invitto suo braccio
 Tanto terribil più, quanto improvviso
 Sterminerà nell'opportun momento
 Gli usurpatori

e in Voltaire (6):

- (1) Scena 1ª, atto I.
 (2) Scena 1ª, atto I.
 (3) Scena 1ª, atto I.
 (4) Scena 1ª, atto I.
 (5) Scena 1ª, atto I.
 (6) Scena 1ª, atto I.

Quoi! César comme moi factieux de l'enfance
 Avec Catilina n'est pas d'intelligence?
 Mais le piège est tendu: je prétends qu'aujourd'hui
 Le trône qui m'attend soit préparé par lui.

La scena 3^a dell'atto I nel Casti è la scena 6^a atto I del Voltaire, fra Cicerone e Catone, ridotta a minori proporzioni.

Nel Casti, Cicerone:

Oh! perversi costumi! Io veggio, io veggio
 Torbide faccie in cui
 La fellonia, l'iniquitate è impressa
 Assidersi in Senato
 Ai virtuosi cittadini allato.

In Voltaire, Catone:

Les premiers du Sénat nous trahissent peut-être
 Des cendres de Sylla, les tyrans vont renaître.

Nel Casti, Catone a Cicerone:

Tu, savio Ciceron, tu prendi cura
 Che danno la Repubblica non soffra
 Ch'io l'occhio intanto avrò vigile e attento
 Dei cittadin sospetti all'andamento.

In Voltaire, nella variante alla scena: Cicerone a Catone:

Toi, ferme e noble appui de notre liberté,
 Vas de nos vrais romains ranimer la fierté,
 Rallume leur courage au feu de ton génie
 Et fais, en paraissant, trembler la tyrannie.

Catilina (1) in Voltaire dice, parlando di Cesare:

Ah! qu'il serve s'il l'ose au dessein qui m'anime;
 Et s'il n'en est l'appui, qu'il en soit la victime,

e alla scena 6^a dello stesso atto ordina ai congiurati di ucciderlo. Il Casti ne tolse l'idea per la scena 6^a dell'atto 2^o fra Catilina e Sempronina. Il Nostro poi mette in azione ciò che da Voltaire è fatto descrivere (2) da Cicerone; la zuffa tra i ribelli e i soldati, nelle

(1) Scena 4^a, atto II.

(2) Scena 2^a, atto V.

ultime scene dell'atto II. Catone, in Voltaire, nel V atto, scena ultima, vuol correre alla pugna anch'egli ed è trattenuto da Cicerone che dice:

Caton de la vertu doit l'exemple au Sénat
Il en doit soutenir la grandeur expirante,

frase parafrasata dal Casti (1):

Cic. Vicin mi ti poni
Cat. Perchè?
Cic. Tu ne imponi
Con tua gravità!

Nella medesima scena Cicerone dice a Cesare in Voltaire:

Va, conserve à jamais cet esprit magnanime,
Que Rome admire en toi son éternel soutien.
Gran Dieu! que ce héros soit toujours citoyen!

e nel Casti (2), Catone, parlando di Cesare che s'è dichiarato contro Catilina:

Se valoroso e grande il fè natura
Così virtù ne faccia
Un degno cittadin

e volendo altri confronti si potrebbero fare.

Il Foscolo, adoratore de' classici, si duole di veder messi in ridicolo i gravi nomi della antichità (3): « (Il Casti) compose anco il *Catilina* affinchè Cicerone e Catone paressero al volgo buffoni. Non l'ho mai veduto stampato. Taluno me ne declamò alcune scene perchè io ridessi e non risi ». Noi abbiam visto però che la figura di Catone non è per nulla parodiata e che il buffo si riversa solamente sul personaggio di Cicerone. Per converso, un giudizio favorevole di De Sthendhal (Henry Beyle) (4): « Nous venons de passer une soirée délicieuse dans le charmant palais de M. M.: on parlait de Rome antique et de Cicéron, quelqu'un a cité une ariette de la *Congiura di Catilina*, dramma per musica, de l'abbé Casti. On a lu la pièce;

(1) Scena 18ª, atto I.

(2) *Prose letterarie*, vol. IV, p. 54 e segg.

(3) Scena 10ª, atto II.

(4) *Promenades dans Rome*. Paris, 1873. Lettera 19 giugno 1828.

ce n'est que un libretto d'opéra; mais quel génie! quelle fougue de bonne plaisanterie! et celle précisément dont la musique augmente l'effet! Cette plaisanterie qui compte sur l'ivresse de l'imagination, peut se permettre les allusions les plus hardies; elle suppose et fait naître la folie de la gaieté..... On a fait ensuite de la musique, même assez bonne, mais les sentiments nobles, tendres et sérieux n'avaient plus de prise sur nos cœurs » (1).

*
* *

Come nella *Grotta di Trofonio*, così pure nei *Dormienti*, perno dell'azione è l'elemento fantastico. Il melodramma sembra non sia stato mai nè musicato, nè rappresentato.

L'intreccio ne è questo: Pancrazio, padre di Ricciardo vuol unire in matrimonio il figlio a Violante, figlia di Sempronio. Ricciardo, fannullone e libertino, è di ritorno da un viaggio d'istruzione, del quale aveva approfittato soltanto per amoreggiare e darsi bel tempo; Violante va pazza per le imprese degli antichi paladini ed ha sempre fra le mani il Tasso di cui recita e canterella le ottave. Presentata a Ricciardo è disgustata della sua sciocchezza e gli si mostra poco propensa, non trovando in lui il suo ideale di fierezza e valore. Intanto due cavalieri dell'epoca di Goffredo, Roberto e il suo scudiero Guglielmo si destano in una grotta, nella campagna, credono aver dormito una notte e meravigliano nel vedersi cresciute lunghissime le barbe e nello scorgere le armature e le spade coperte di ruggine. Odonò grida disperate: Roberto accorre con la lancia e salva dalle mani dei briganti Aurelia. Questa racconta come Ricciardo l'avesse amata, sedotta, rapita di casa e quindi abbandonata. Roberto se ne fa paladino, si presenta a Ricciardo, e innanzi a Violante, a Pancrazio, a Sempronio che fanno le meraviglie nel vedere lui e il suo scudiero armati all'antica e così pelosi, esige soddisfazione dell'oltraggio fatto ad Aurelia, e questa rinfaccia all'amante la sua perfidia. Pancrazio va su tutte le furie contro il figlio, Violante s'in-

(1) Nel cod. 1625 della Bibl. Naz. di Parigi il *Catilina*, in due esemplari, è preceduto da una prefazione e susseguito da un'altra copia della prefazione stessa (ff. 1-114), che non credo sia stata mai edita.

namora di Roberto udendolo narrare cose incredibili, cioè vicende a cui egli afferma avere assistito, di cavalieri antichi, e vedendosi presentare lettere di Rinaldo e chirografi di Ruggiero re di Sicilia. Sempronio crede d'aver a fare con due pazzi, pure, pregato dalla figlia, acconsente al matrimonio di lei con Roberto. Il quale invece voleva recarsi prima a Ravenna per isposare Clotilde de' Berlinghieri e poi tornare in Palestina al Re Goffredo, ma dalle prove convinto d'aver dormito sei secoli, quantunque dicesse di avere ventisette anni e convinto di non avere più nè fidanzata, nè amici, nè parenti, sposa di buon cuore Violante. Dall'altro lato Ricciardo, pentito, e per stornare la maledizione del padre, sposa Aurelia, e il dramma finisce coi due matrimoni nella soddisfazione generale.

Scrive l'Ugoni (1) che l'Autore in una prefazione assai seria, professa d'aver scritti i *Dormienti* « affine di sradicare la fede, che a quanto egli afferma, molti avevano ancora in sì lunghi sonni ».

Anche qui si tratta, come per l'*Antro di Trofonio*, di una satira morale, secondo l'intenzione del poeta. Noi abbiam visto che nel primo libretto non apparisce chiaro lo scopo del Casti, così che alcuni credero piuttosto ad un dilleggio de' filosofastri che ad una satira alle credenze negli esorcismi. Infatti, si combatte un'idea falsa ponendola sulla scena come vera, attribuendole conseguenze reali, senza che mai ne trapeli copertamente l'ironia del poeta? In tal caso l'autore non fa che ribadire l'idea stessa, si contenta di farne uso, e per coloro che non credono alle superstizioni il lavoro è una fiaba, e coloro che ci credono, sono ancor più tratti a credervi, e lo scopo morale non è raggiunto. Così è ancora pei *Dormienti*. Sono rappresentati come due pazzi il cavaliere Roberto e il suo scudiero? Mai no; hanno proprio dormito sei secoli; le lettere di Rinaldo e di Ruggiero lo provano a sufficienza, ed è proprio un meraviglioso matrimonio quello fra una fanciulla di vent'anni e un giovane che ne mostra ventisette e ne porta invece sulla groppa seicento di più. Il buffo risulta dalla satira alla superstizione de' lunghi sonni? No, per certo; dal vedere invece un'unione sì stranamente avvenuta, dallo stupore de' due antichi che scorgono, nel risvegliarsi, cresciute a dismisura sul viso, le barbe e la ruggine sulle armi, dagli altri

(1) Op. cit., vol. I, p. 177.

particolari dell'azione, subordinati al concetto principale. Che cosa crede satireggiato invece chi legge il libretto? Forse la cavalleria degli antichi paladini che apparisce in certo qual modo burlesca, messa a confronto co' costumi dell'epoca moderna, o, viceversa, la rilassatezza dell'epoca moderna a petto della furezza antica; ma se l'autore stesso non dicesse con quali intenti ha scritto il melodramma, nessuno vi vedrebbe per entro lo scopo di togliere la credenza nei lunghi sonni. Allora sarebbero tutte satire a intenzione morale anche le *Fiabe* di Carlo Goldoni ad esempio, e tutti gli intrecci fantastici che abbondavano nei libretti d'opera buffa e d'opera seria del secolo passato. Qui si tratta di un'ispirazione presa all'antichissima leggenda dei *Sette Dormienti*, vestita a nuovo e introdotta in un viluppo moderno, che, dello scopo propostosi dal poeta, quello di correggere facendo ridere, raggiunge solamente il secondo effetto.

Questo osservato, diamo un'occhiata alla parte intrinseca del melodramma. Nota l'Ugoni (1) che l'intreccio è avvivato dai contrasti nei caratteri dei personaggi. Infatti è principale intanto quello fra gli antichi e i moderni, poi, i due padri, Sempronio e Pancrazio, sono, il primo tutto flemma, il secondo tutto fuoco, e l'Ugoni li ravvicina agli *Adelfi* di Terenzio. Violante non sogna che eroismi, e Ricciardo, il fidanzato che le si vuol proporre, oltre ad essere sciocco e leggiere, mostra ancora nessun coraggio quando alla scena 15^a dell'atto primo, rifiuta di battersi con Roberto che si fa campione di Aurelia tradita. Aurelia è la donna che ama veramente, di fronte a Ricciardo che ambisce solo il piacere passeggero e che l'ha vilmente lasciata. Ne' due tipi stessi dei servi c'è contrasto: Lo scudiere Guglielmo ama il suo padrone da cui è benevolmente trattato, Martino, alla scena 7^a (atto I), impreca al signore che vuol sempre aver ragione dalla sua parte e che gli ha addebitati, senza sua colpa, i travimenti del figlio.

Molto ben fatte le scene fra i due padri, d'accordo nel medesimo consiglio, e sempre al punto di venire a contesa per differenza di temperamenti. I due caratteri non potevano essere scelti meglio. Infatti non ci voleva meno d'un padre flemmatico come Sempronio,

(1) Op. cit., vol. I, p. 176.

alieno da ogni briga, da ogni sopraccapo, per conceder la figlia Violante a un uomo come il conte Roberto, senza farsi troppo pregare, anzi trattando egli stesso dell'unione col *Dormiente*, nè meno dell'indole impetuosa di Pancrazio per decidere il figlio, sotto alle minacce di maledizione e prigionia, a sposare Aurelia. La quale Pancrazio protegge a spada tratta, non vedendo altro dinanzi a sè che la colpa del figlio, non riflettendo che cosa sia poi Aurelia; buonissima giovine in realtà, ma, a lui sconosciuta, e all'apparenza un'avventuriera.

È un po' brusco, alla scena 10^a (atto II) il modo con cui Ricciardo, dopo averci mostrato così schivo d'ubbidire al padre, dopo aver detto che sarebbe curioso se si dovessero sposare tutte le donne con cui si ebbero galanti avventure, passa di punto in bianco, sia pure sotto alle minacce, alla tenerezza e all'amore, trovandosi, d'un subito, quasi felice dell'unione che pochi minuti prima aveva disprezzata e respinta.

Le scene 15 dell'atto I e 7^a dell'atto II, culminanti del dramma, condotte con grande felicità e opportunità di verso e di metri, sono di un'efficacia comica indovinatissima. È ben fatto che nella prima, lo stupore che destano le strane figure dei due antichi, il tafferuglio che suscita la sfida del conte Roberto, impediscano di venire a spiegazioni: chi sono quei due cavalieri? Niuno riesce a comprenderlo. Nella seconda soltanto le spiegazioni son date, e lo stupore è accresciuto dalle cose incredibili che vengono in luce; meraviglia nei *Dormienti* che dal secolo XI si trovano, senz'essersene avvisti, nel XVIII (1), meraviglia negli altri personaggi, nel vedere uomini e documenti di quell'epoca lontana, sicchè l'interesse comico è ben distribuito ne' due atti, il buffo procede con l'azione e buono ne è l'effetto che risulta, senz'ombra di quella stanchezza che notammo nell'*Antro di Trofonio*.

A proposito poi dell'*Antro* viene opportuna ancora un'osservazione. La posizione di Aurelia, nei *Dormienti* è la stessa, o press'a poco, di quella che tiene Madama Bartolina. Come l'amante tradita di

(1) Non tengo conto della diversità delle lingue, antica e moderna, che giustamente doveva essere spiccata, in personaggi a tale distanza di tempi. Forse on qualche arcaismo il poeta poteva qua e là accrescere il frizzo, ma in un melodramma non conviene guardare troppo pel sottile.

Don Gasperone viene a fraporsi al matrimonio di costui con Dori, così Aurelia è la causa decisiva per cui Violante lascia Ricciardo. Bartolina ha l'aiuto del mago Trofonio, Aurelia quello del conte Roberto; solo che mentre la prima si dà al mago pur di ottenere che Gasperone non abbia Dori, la seconda perviene a sposare l'amante pentito del tradimento. E ambedue sono causa cooperante allo scopo finale; senza la prima, unita a Rubinetta, non era modo che Gasperone ed Artemidoro, fuggendo, si ricoverassero nella grotta, ne fossero seguiti da Dori ed Eufelia, e che finalmente Artemidoro avesse Dori; senza Aurelia i due cavalieri antichi non si sarebbero presentati in casa di Don Sempronio, Ricciardo forse non sarebbe stato del tutto respinto da Violante, questa non avrebbe da ultimo sposato il conte Roberto.

Concludendo, i *Dormienti* sono un bellissimo dramma comico, svelto nella forma, interessante per l'intreccio, nuovo pel carattere, che, se non corrisponde agli intenti del poeta, ha pure in sè il pregio principale d'essere un indovinato libretto d'opera buffa.

* *

I *Dormienti* adunque compiono la serie dei melodrammi del Casti finora pubblicati, almeno secondo le mie più diligenti ricerche; dissi già che gli inediti; Il *Teodoro in Corsica*, l'*Orlando*, la *Rosmonda*, il *Bertoldo* e *Lo sposo burlato* si trovano nella biblioteca Nazionale di Parigi. Al primo di questi abbiamo già accennato, secondo che l'Ugoni ne riferisce, quando parlammo del *Teodoro in Venesia*, dell'*Orlando* e della *Rosmonda* dà pure notizia l'Ugoni (1). Riguardo all'*Orlando* in 3 atti dice che devia in soli due luoghi dall'Ariosto da cui fu tratto. Fevrau vien fatto venire a Parigi ambasciatore dei Mori; al pastore che ricoverò Angelica e Medoro è sostituito Eginardo, segretario di Carlomagno, per adombrare forse nell'imperatore Giuseppe II, e in Eginardo, il poeta stesso. Bisognerebbe vedere com'è svolto il libretto, ma certo, nella scelta del tema, non v'è novità. Il soggetto dell'*Orlando Furioso* era stato trattato largamente come melodramma, sotto varii titoli, tolti ai nomi degli eroi prin-

(1) Op. cit., vol. I, p. 178-179.

cipali dell'azione, certo per l'allettamento della messa in scena che richiedeva (1). Di nuovo, il Casti avrà messo forse nel suo libretto qualche lato brioso di quella comicità tutta particolare che rende così attraenti i suoi melodrammi.

Quanto alla *Rosmonda* è detto dall'Ugoni che il poeta la compose tentando di porre a fronte il dramma serio e il buffo, in modo che, volendo, si potessero disgiungere facilmente i due elementi e venissero a formare ciascuno, parte a sè. All'azione tragica di Alboino e Rosmonda è intrecciata un'azione subordinata e comica tra Bertoldo, Margulfa e Bertoldino. Si tratta dunque dei popolarissimi fatti di Bertoldo e Bertoldino scritti da Giulio Cesare Croce, cantastorie bolognese (n. Carnovale 1550, m. 1609), riprodotti poi in ottave, insieme a quelli del Cacasenno del Banchieri, da letterati bolognesi, fra cui il Frugoni, lo Zanotti, il Baruffaldi, che le pubblicarono per le stampe di Lelio della Volpe nel 1736, ottave tradotte poi in dialetto bolognese dalle donne di casa Zanotti e Manfredi. Nei poemetti le gesta di Bertoldino hanno luogo in seguito a quelle del padre Bertoldo, anzi quando questi è morto. Il Casti invece fece agire i due tipi di conserva, pel contrasto che insieme presentavano fra la furberia e la sciocchezza. Dice l'Ugoni: « La fatuità e la petulanza della madre e del figliolo fanno contrasto con la saviezza di questa famiglia di contadini, il quale con la sua rettitudine semplice, col dir sempre il vero al re, perviene a salvarlo ». Ma il soggetto del Croce è puramente comico, e il Casti lo ridusse eroicomico, sviluppando, come si vede, la parte tragica, poi ch'egli dice che può stare da sè quando si voglia isolarla dal buffo. È chiaro poi che col *Bertoldo*, di cui l'Ugoni non parla, il poeta eseguì la separazione della parte comica dalla seria. Anche questo soggetto era stato trattato già prima: da Francesco Passerini ad es. in un melodramma tragi-

(1) Per citare qualche libretto di tema *l'Orlando furioso*: *La pazzia d'Orlando*, poesia. Prosp. Bonarelli ed., 1635. Mus.? — *Gl'incanti di Ismeno*, P. di Stefano Geronimi pubbl. 1655, M. di Gio. Maria Costa. — *Angelica in India*, P. di Conte Paolo Bissarri. M.? — *Angelica nel Catai*, d'incerto autore Mus. e Poesia, recitato nel 1702. — *Angelica vincitrice di Alcina*. P. di Pietro Pariati, M. di Gian Gioseffo Fux, rappr. 1716. — *Angelica*, P. di Carlo Vedra, M. di Giamb. Campagnani. — *L'Orlando furioso*, P. di Grazio Braccioli, M. di Orazio Pollaroli. — *Angelica* di P. Metastasio, M.? ed. 1733. — *Ruggero*, P. di Caterino Mazzola, M. di P. Guglielmi, rappr. 1769, ecc.

comico in 3 atti; *Bertoldo* con musica di Girolamo Bassani, rappresentato nel Carnevale del 1717 a Venezia; da Carlo Goldoni nel *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno*, con musica d'incerto autore, rappresentato nel 1749 a Venezia. Quanto allo *Sposo burlato*, l'Ugoni nulla riferisce e neppur altri ne danno notizia.

*
* *

Ed ora, qualche osservazione generale intorno al lavoro del Casti. Noi abbiamo passati in rivista 6 melodrammi del poeta e da quel poco che degli inediti conosciamo, possiamo concludere che abbiamo senza dubbio sott'occhio i più originali. Cinque fra essi sono in parte, e in parte hanno l'intenzione d'esser satire; il *Teodoro* e il *Cublai*, *Prima la Musica e poi le Parole*, di persone e d'ambiente, la *Grotta di Trofonio* e i *Dormienti*, di pregiudizi; il *Catilina* solo è parodia storica. Sotto il riguardo della satira riuscì meglio che mai il Casti nelle prime, nelle seconde non ottenne l'intento. Intanto è molto più alto concetto quello della satira morale; per farla, è d'uopo d'altra indole che non fosse quella del poeta, osservatore finissimo, ma poco profondo. E poi è adatto un libretto d'opera a questo scopo? La satira morale esige ben altra attenzione che non sia quella d'uno spettatore che deve interessarsi a due cose, musica e poesia, quando anche s'interessi a questa un poco più in là della superficie; solo le forme letterarie indipendenti possono proporsi questo fine tanto difficile a conseguire e d'intenzione così seria.

Quanto alla scelta dei soggetti, essa è felicissima; o sono vivi e palpitanti di attualità come quelli del *Teodoro*, del *Cublai*, di *Prima la Musica e poi le Parole*, o interessanti per l'arditezza: il *Catilina*, o comici per l'invenzione originale. Eccetto *Prima la Musica e poi le Parole*, in 1 atto solo, sono tutti stesi in 2 atti, dei quali il primo serve sempre a condurre l'azione a quel punto da cui dipenderà poi lo scioglimento, che ha luogo nel secondo. E costantemente l'intrigo amoroso che conduce alla catastrofe. Teodoro è rovinato da Sandrino poichè ama Lisetta, Artemidoro sposa Dori in forza di Bartolina che si vendica di Don Gasperone, la congiura di Catilina è scoperta in grazia di Fulvia amante di Curio, è Memma favorita di Cublai che decide l'imperatore ad unire Alzima a Timur cacciando Posega;

Aurelia tradita da Ricciardo, col suo intervento dà luogo allo scioglimento dei *Dormienti*. L'intrigo amoroso è poi collegato alla satira così da aiutarne intimamente lo sviluppo.

Il difetto comune nei melodrammi, specie del secolo scorso, di certe ingiustificate partenze dei personaggi dopo l'aria di bravura, messa forse a bella posta per dar modo all'attore di ripresentarsi alla ribalta ad accogliere doppi applausi, si rileva anche nei libretti del Casti; tuttavia più nei primi lavori, come a dire la *Grotta*, il *Re Teodoro*, che nei posteriori; infatti ad e. il *Catilina* e il *Cublai* sono mossi più ragionatamente. Canone inveterato era specialmente quello di far entrare alla chiusa di un finale d'atto (la stretta), tutti i personaggi sulla scena. Il Da Ponte, parlando d'un suo libretto, il *Ricco di un Giorno* (1), musicato dal Salieri, dice appunto: « In questo finale devono per teatrale domma comparir in iscena tutti i cantanti, se fosser trecento... e se l'intreccio del dramma nol permette, bisogna che il poeta trovi la strada di farselo permettere, a dispetto del criterio, della ragione e di tutti gli Aristotili della terra, e se trovasi poi che va male, tanto peggio per lui..... ». Il Casti ottempera sempre ne' suoi melodrammi al canone, mettendo però la cosa in maniera da renderla più naturale possibile, poichè, come ho già osservato, la fine del primo atto offre il punto culminante in seguito a cui verrà lo scioglimento.

In tutti i sei libretti è efficace il succedersi dei metri; più frequenti il quinario e il settenario, spesso e bene adoperati dal poeta già nelle *Liriche*. Gli endecasillabi sciolti, con qualche rima qua e là, abbondano soprattutto nel *Catilina*, per la parte eroica specialmente, negli altri melodrammi sono in molto minor numero. Il verso corre sempre spedito ed armonicissimo; vedansi la scena 18^a dell'atto I del *Teodoro*, la 2^a dell'atto I del *Catilina*, l'ultima dell'atto I del *Catilina* stesso, la 11^a (atto I) del *Cublai*, l'ultima dell'atto I nei *Dormienti*. Lo stile invece è spesso trascurato, spesso sacrificato alla opportunità del verso: alcune sgrammaticature potrebbero esser corrette senza mutare il numero delle sillabe e dipendono dalla fretta febbrile con cui il poeta soleva scrivere e dalla poca pazienza della lima. Il più sciatto nello stile è senza confronti l'*Antro di Trofonio*,

(1) Op. cit., vol. I, p. 52.

migliori assai il *Cublai*, il *Catilina* e i *Dormienti*. Quanto ad urbanità di espressione, tolto qua e là qualche piccolo nè, questi melodrammi lasciano poco a desiderare.

Scrivendo il Metastasio nel 1765: « Quando la musica aspira nel dramma alle prime parti in concorso con la poesia distrugge questa e sè stessa. È un assurdo troppo solenne che pretendano le vesti la principal considerazione a gara della persona per cui sono fatte ». Eppure non è che la musica aspiri; essa di sua natura tiene il primo posto in un melodramma, poichè essendo vaga e indeterminatissima ne' contorni, trasporta lo spettatore in un campo infinitamente più largo di quello dato dalla espressione poetica. Onde il libretto devesi considerare come il disegno a *lapis* su cui vengono poi ricamati a varie tinte dei fiori; quanto più il disegno sarà bello, tanto più, sapendo armonizzare le tinte, il ricamo riuscirà di effetto. Non conviene quindi esagerare l'importanza del melodramma, ma è mestieri giudicarlo sempre dal suo vero punto di vista, perdonando i difetti inerenti alla sua mancanza d'indipendenza. Del resto un libretto d'opera esige, per l'indole sua, doti speciali nel poeta che lo compone; quelle doti che il Casti, per la parte buffa, possedeva in sommo grado. Dopo di lui, fatte rarissime eccezioni, scrittori d'opere comiche d'originalità, brio, e fluidità delle sue non ne ebbe altri l'Italia, dove anzi la commedia musicale, morto il Rossini, degenerò in massima nell'operetta, d'importazione francese.

L. PISTORELLI.

APPENDICE

Allezza.

Sommamente sensibile e riconoscente a quanto S. M. s'è degnata di farmi in sì obbligante maniera comunicare per mezzo dell'A. V. riguardo al mio *Cublat*, altro non attendo, che di sapere se l'intenzione della M. V. è che debbano farsi tutti i cangiamenti notati, o solamente quelli, che si crederanno più convenevoli, e opportuni, essendovene molti sui quali parrebbe che ragionevolmente cader non potesse scrupolo alcuno. Nel primo caso, trattandosi non meno, che di 76 versi notati in tutto il contesto del Dramma, nè essendo possibile di cangiar verso per verso, e parola per parola, ma dovendosi sostituire ai sentimenti, ed all'espressioni originali altre espressioni, ed altri sentimenti, e questi opportunamente preparati, e connessi con quel che precede e con quel che siegue sarà conseguentemente necessario di cangiare spesso le intere scene immaginarne e comporne delle nuove, e quasi rifondere la maggior parte del Dramma, cosa talvolta più difficile, che comporne un nuovo. Imploro in tal caso la benignità della M. V. che voglia concedermi il tempo necessario alla riflessione, acciò possa io sperare di far cosa che affatto non disconvenga ai riguardi che devo alla d^a M. V. ed a quelli che devo al pubblico, e a me stesso per l'impiego, che ho l'onore di sostenere di Poeta Cesareo, e se per la composizione del Dramma ho quasi impiegati due anni, imploro dissi, alcuni pochi mesi per rifonderlo. Che se l'intenzione sua è che i cangiamenti si restringano solamente a quei passaggi che pare con miglior ragione lo richiedano, il tempo che per tali cangiamenti s'esige, sarà molto minore.

Se per altro V. A. mi permette d'enunciare l'intimo mio sentimento secondo che mi sembra conforme alla pura, e schietta verità, e s'ella crede di sottoporlo anche alla considerazione di S. M. io a dispetto del mio amor proprio, sono il primo a riconoscere, e a dire che il mio *Cublat* è oramai intempestivo, e inammissibile non già per vizio, o difetto intrinseco del Dramma, poichè senza alcuni antecedenti a niuno sarebbe venuto in mente d'erigersene in critico censore, e in sofistico scrutatore, ma solo per le fatue dicerie per

li pettegolezzi teatrali, e per le circostanze del tempo, che troppo usuali, e comuni rendono le arbitrarie interpretazioni, e le applicazioni ingiuriose. Ed in verità non vi è nulla di strano, che un barbaro senza educazione alcuna, un capo d'Orde Tartare, nato e cresciuto fra le armi, e per mezzo di quelle reso potentissimo, e formidabile, spinge all'eccesso l'orgoglio brutale, ed il più odioso oriental dispotismo; non v'è nulla di strano, che un Unno, un Mogollo di tal fatta sia d'umor stravagante, motteggiatore, aspro burbero, ignorante, e che nel tempo stesso si lasci dominare dal capriccio di donna forestiera, e plebea e si abbandoni a bassezze indegne dell'alta idea che noi Europei con ragione abbiamo d'un gran monarca. non v'è nulla di strano che un sacerdote del Gran Lama del Tibet, cioè il ministro d'un impostore sia impostore anch'egli falso, e ipocrita, e per ambiziosi fini alimenti, e secondi l'imbecillità del confidatogli allievo. Basta fare astrazione dalle nostre idee, e dai nostri costumi, e trasportarsi ne' tempi, e ne' luoghi, in cui si suppone che regna l'azione, e tutto troverassi conforme al vero o al verosimile. V. A. m'insegna che l'oggetto della drammatica è di porre il vizio in opposizione alla virtù per fare amare questa, e odiar quello, e di rilevare i difetti della Società, e ponendoli in ridicolo correggerli. Così han praticato i Classici Drammatici di tutte le colte nazioni. Ora coloro, a cui s'attribuisce un carattere vizioso, o difettoso, non possono parlare, che consentaneamente al loro carattere, nè ciò autorizza, il vizio, o il difetto, ma in confronto di essi maggiormente risultano i caratteri probi, savi, e virtuosi.

E in fatti non v'è Opera Eroica, e molto meno tragica dei più castigati, e accreditati autori, che non ponga nella scena un Tiranno, un Impostore, un traditore, uno scellerato, senza che ciò abbia mai eccitato scandalo, o eccitata la censura del Pubblico e noi fra le molte altre Opere di questo genere abbiamo ultimamente veduto ben spesse volte senza disapprovazione alcuna su questi Teatri quella dell'*Azur*, in cui i viziosi caratteri sono assai più calcati che nel mio *Cublat*. Ma tosto che per particolari ragioni si crede che caratteri tali non convengano sulla scena, pare meglio non esporveli, che soggettarli ad una timida, e minuta riserva, che senza alterare il fondo dell'azione, e la sostanza dei caratteri stessi, che ne formano l'essenziale, altro non fa che togliere al dramma tutto il brio, la gaiezza, la vivacità, il frizzo, indebolirlo, e renderlo languido, insipido, e freddo, con questo di più, che tutti gli spettatori giudicar possono dei caratteri, là dove le parole d'una lingua straniera, e non familiare non sono a portata di tutti. Oserei dire che la troppo scrupolosa, e servile riservatezza mostra nell'autore

una tal quale implicita diffidenza verso il Pubblico, che vieppiù provoca, e stimola in esso l'intemperante prurito delle osservazioni, e dei commenti a capriccio, onde poi se ne tirano sovente deduzioni insolenti, ed assurde, come pare ora sia generalmente la disposizione degli animi. E cosa v'è di sì sacrosanto ed incensurabile su di cui malignar non si possa quando si è disposti e determinati a malignare? Parmi al contrario, che il franco, ed ingenuo tuono della verità coraggiosamente enunciata senza palliativi, o sutterfugi, e la lepida, e sensata critica destramente adoperata, e che debitamente si tenga dentro i limiti della prudenza, e della ragione, formi il più bel pregio del Dramma, e più consentaneo sia alla dignità di Autore onesto e leale.

A questo s'aggiunga che tutto il comico del *Cublat* consiste nel capriccio di Memma, che bizzarramente valendosi dell'ascendente preso su quel Tartaro Principe lo induce a formar una corte sul tuono delle Corti Europee per divertir lui a un tempo e se stessa, prevedendo che fra quelle zotiche genti ciò riuscir non potrà che ridicola caricatura. Alle Tartare donne dichiarate dame di quella strana corte, quantunque rozze, ed incolte per un tratto di naturale ambizione vengono in mente le pretensioni di rango, e di preferenza, nè avendo la civile educazione raddolcite loro le maniere, e i costumi vengono a rissa, e a baruffa.

Chi potrà rattenere le indiscrete allusioni, ed i sarcasmi di chi si compiace di spargere l'odiosità sulle cose le più indifferenti?

Riassumendo dunque quanto mi sono preso finora la libertà di esporre all'A. V., conchiudo che i caratteri, di cui sono rivestiti i principali personaggi che formano il Dialogo del Dramma, ho attentamente procurato di trarli dalle nozioni della Storia, dell'indole, e dei costumi dei popoli, di cui si tratta dalla costante osservazione delle umane passioni, e di ciò che in certe date situazioni suole comunemente avvenire, e secondo i rispettivi caratteri si sono adoperati quei sentimenti e quelle espressioni, che ad essi addattati si sono riputate più proprie, ed opportune, e naturali, e sopra questi fondamenti il Dramma è stato intieramente fabbricato. Or se tali caratteri, attese le circostanze del tempo e del luogo, o altra straordinaria ragione si credono intempestivi pel Teatro, è ben giusto di non esporveli, ma non pare che, lasciando intatti i caratteri, e il fondo dell'azione la studiata modificazione dell'idee, dei sentimenti, e la ricercata riservatezza nelle espressioni possa riparare al supposto inconveniente, che anzi ciò non può altro fare che sfigurare, e illanguidire i caratteri stessi, e togliere al dramma quei pregi, se pure vi sono, che render lo possono piacevole, e interessante, senza

porre il minimo freno alla licenza dell'inquieto Pubblico, ogni qualvolta è stato in lui per alcune antecedenti incidenze provocato il solletico d'interpretare e comentare cose, a cui altre volte avrebbe data tranquilla e convenevole attenzione.

Queste sono le osservazioni, che ho l'onore di sottomettere al giudizio di V. A. riguardo al mio *Cublai* per la pura verità, e per dover d'onesto uomo, e di vero servd^e di S. M.

La saviezza della M. S. deciderà. Che se Ella decidesse di sopprimere, o di sospendere almeno per ora il *Cublai*, e si degnasse d'onorare nello stesso tempo qualche altro mio Dramma del benigno suo gradimento, altri io Le ne potrei porre sotto gli occhi, in la più rigida censura, e la malignità più raffinata non potrà trovar nulla da poter torcere in equivoco senso, e che conseguentemente si troveranno più convenevoli alle circostanze. Circa al ritardo, se si vorrà considerare il tempo che vi vorrebbe, acciò io potessi acconciamente fare i cangiamenti proposti, e quello che pure vi vorrebbe per adattarvi i rispettivi cangiamenti della musica, chiaro apparirà, che poco più tempo si richiederebbe per porre in musica un nuovo Dramma. Attenderò dunque i venerati ordini di S. M. per conformarmi intimamente a quelli.

Du rythme dans l'hymnographie latine ⁽¹⁾.

Il y a deux ans, la découverte d'un hymne à Apollon, faite dans les fouilles de Delphes, a mis la curiosité des musicographes en liesse. On a publié cet hymne sous les formes les plus diverses, jusque dans l'Almanach de Hachette; on l'a chanté partout, même sous la coupole de l'Institut de France. Cette découverte, si importante soit-elle, qu'a-t-elle ajouté à la somme des connaissances que nous possédions sur la musique des Grecs? Bien peu de chose!

Voici un livre qui certainement contient des chants remontant à une antiquité plus reculée que l'hymne d'Apollon; on leur donne pour berceau l'Égypte et l'Inde (2). En tout cas, ils ont été chantés par les premiers chrétiens, et ont leurs racines dans la musique grecque, comme notre musique moderne a ses racines dans le plainchant.

Notre affirmation se fonde sur les plus anciens documents que possède le Christianisme. St. Mathieu et St. Marc racontent que dans la nuit qui précéda la Passion, Jésus-Christ, après avoir mangé avec ses disciples, entonna un cantique d'actions de grâces, avant de se rendre au mont des Oliviers (3).

St. Paul recommandait aux premiers chrétiens de s'entretenir dans la ferveur par des psaumes et des cantiques spirituels (4). Philon, Pline le Jeune, plus tard St. Augustin, etc., etc., constatent que ces recommandations étaient observées par les premiers chrétiens.

(1) A propos du livre de A. Dechevrens, Paris, 1895; Delhomme et Brignet, 83, rue de Rennes, Lyon, avenue de l'Archêveché.

(2) GEVAERT, *Origine des plains-chants*. - *La Mélodie antique dans le chant de l'Église latine*. Gand, chez Ad. Hoste. — FÉLIX HUET, *La musique liturgique*.

(3) « Et hymno dicto exierunt in montem Oliveti » (MATHIEU, XXVI, 30).

(4) *Ad Ephès.*, v. 19; *ad Coloss.*, III, 16.

Depuis, l'Église a toujours continué de pratiquer ce moyen d'honorer Dieu, et cela sans interruption.

Mais quelle musique chantaient-ils? Évidemment celle *qu'ils avaient reçue* des Grecs! — Cette musique était-elle mesurée et rythmée? Sans nul doute! St. Augustin (1), dans son ouvrage sur la musique, nous apprend que St. Ambroise, son maître, a introduit dans l'Église le chant métrique, suivant, en ce point, la coutume des peuples orientaux.

Or ces chants: *cantilènes, nomes*, ou airs sacrés, qui portent le nom ambrosien, ont presque tous été connus avant St. Ambroise; celui-ci a le mérite de les avoir introduits dans l'Église avec des textes appropriés au nouveau culte, et d'y en avoir ajouté quelques-uns. St. Grégoire le Grand, de même, a ajouté et composé, peut-être, des chants nouveaux, augmenté et *agrandi* le nombre des *modes*, ou gammes, dont se servait St. Ambroise; mais il a suivi et observé, dans les chants appelés Grégoriens, les lois métriques et rythmiques de la musique de St. Ambroise. Nous trouvons, à cet égard, de précieux témoignages dans les plus anciens théoriciens symphonistes ou plain-chantistes, dont nous ayons les ouvrages: Hucbald de St. Amand (840 à 930) et Guy d'Arezzo (1014).

Voici comment s'exprime, sur ce sujet, Hucbald de St. Amand, dans la partie du Manuel intitulée: *Scolia Enchiriadis*; c'est un dialogue entre le maître et le disciple.

« D. — Je vois plusieurs choses qu'un chanteur doit observer.
« S'il les ignore, il ne deviendra jamais habile. Mais, c'est à vous
« de me les exposer.

« M. — Les unes regardent la disposition des sons; d'autres le
« nombre musical; d'autres, enfin, certaines exigences extrinsèques,
« auxquelles le chant doit se conformer.

« D. — Qu'est-ce que chanter avec *nombre*?

« M. — C'est prendre garde à bien observer dans les sons leurs
« différentes durées longues ou brèves. De même qu'en poésie, on
« distingue des syllabes brèves et des syllabes longues, de même en
« musique, il faut observer quels sons doivent être prolongés et les-
« quels, au contraire, abrégés. Il doit toujours y avoir, entre les

(1) *Confess.*, lib. IX, cap. 7.

« uns et les autres, une juste proportion, en sorte que la mélodie
 « puisse être *battue* comme on fait des pieds métriques. Prenons un
 « exemple: je frapperai, moi, les pieds rythmiques, en chantant;
 « vous me suivrez, et chanterez avec moi:



« Il y a ici trois membres de phrase musicale; dans chaque
 « membre les notes finales seules sont longues, toutes les autres
 « sont brèves.

« Chanter avec nombre, c'est donc mesurer le mouvement de la
 « voix au moyen des sons brefs et des sons longs, sans prolonger
 « les uns, sans abrégier les autres plus qu'il ne faut, mais en réglant
 « la voix sur la mesure du rythme, afin qu'un même mouvement
 « conduise la mélodie depuis le commencement jusqu'à la fin.

« Quelquefois, cependant, pour introduire une certaine variété dans
 « le chant, on peut changer le mouvement, le rendre plus rapide,
 « par exemple, ou plus lent, soit au commencement, soit à la fin;
 « mais il faut avoir soin, dans ce cas, de le doubler, c'est-à-dire,
 « de le rendre deux fois plus rapide, s'il est lent, ou deux fois plus
 « lent, si c'est un mouvement vif.

« Toute mélodie bien faite doit posséder ce nombre.

« C'est ce qui fait principalement sa beauté, que le chant soit
 « lent ou qu'il soit rapide, qu'il doive être exécuté par un seul
 « chanteur, ou par plusieurs. De la sorte, quand tous chantent bien
 « en mesure et que personne ne précipite ni ne ralentit le mouve-
 « ment, il semble que la multitude des chanteurs ne fassent qu'un,
 « tant l'accord des voix est parfait ».

Dans un autre traité intitulé: *Commemoratio brevis de tonis*, le même auteur ajoute, au sujet du rythme, ces paroles remarquables:

« Au reste, avant tout il faut soigneusement observer que la
 « mélodie soit chantée d'un mouvement toujours égal, sinon elle
 « perd une de ses qualités les plus essentielles, et toute sa beauté.

« Otez le nombre dans le mouvement des voix, il n'y a plus que
 « désordre dans un chœur; nul ne peut s'accorder en chantant avec
 « les autres, ni même chanter bien, lui tout seul.

« Le nombre fait la beauté de toutes choses, de celles qui frap-
 « pent nos oreilles, comme de celles que nous percevons par les yeux.
 « Ainsi Dieu, créateur de l'univers, l'a voulu, quand il a tout dis-
 « posé avec mesure, avec poids et avec nombre.

« Que l'inégalité, dans le chant, ne gâte jamais nos cantiques
 « sacrés, qu'on ne prolonge ou qu'on n'abrège pas, par moments, les
 « sons ni les neumes; que l'inattention ou la paresse ne fasse ja-
 « mais que dans un chant, un répons, par exemple, on ralentisse le
 « mouvement initial; qu'on donne aux brèves leur juste valeur, sans
 « les rendre plus lourdes qu'il ne convient; que toutes les longues
 « soient également longues, toutes les brèves également brèves, sauf
 « à la fin des distinctions (phrases) qu'il faut toujours marquer avec
 « soin par un ralentissement de la mélodie; qu'entre les longues et
 « les brèves il y ait toujours exacte proportion rythmique, afin que
 « le chant marche d'un mouvement égal depuis le commencement
 « jusqu'à la fin.

« Tout ce que je viens de dire sur la manière de chanter les
 « psaumes et sur l'égalité dans le chant, je l'ai tiré de divers au-
 « teurs et exposé le mieux que j'ai pu, sans prétendre néanmoins
 « blâmer ceux qui font d'une manière différente, mais non moins
 « bonne et peut-être meilleure.

« Or, cette égalité si nécessaire au chant, les Grecs l'appellent
 « *rythme* et les Latins *nombre*; parce qu'en effet, toute mélodie doit
 « être exactement mesurée, comme le sont les mètres en poésie.
 « Aussi importe-t-il que les maîtres d'école l'inculquent soigneuse-
 « ment à leurs élèves, que de bonne heure les enfants soient formés
 « à cette discipline du rythme, et que pour cela en chantant, on
 « leur batte la mesure, ou avec le pied ou avec la main, ou de
 « quelque autre manière. Ainsi, par la connaissance qu'ils auront
 « acquise des diverses sortes de mouvements égaux et inégaux, ap-
 « prendront-ils, dès leurs premières années, à chanter doctement les
 « louanges divines et à bien marquer dans la prière le respect qu'ils
 « ont pour Dieu ».

· Cette citation est un peu longue, mais rien n'en devait être re-

tranché, car on ne pouvait guère mieux, ni plus clairement parler du rythme et de sa nécessité dans la musique grégorienne — comme dans toute autre.

Venons maintenant à notre second témoin, Guy d'Arezzo. Encore un maître, dont l'autorité ne saurait être recusée!

Le chapitre XV de son *Micrologue* roule tout entier sur la composition des mélodies, qu'il compare à celle des vers, afin de faire mieux comprendre la nécessité de l'ordre et de la proportion dans toutes les parties d'un chant.

« Donc, dit-il, de même que dans les mètres il y a les lettres, < les syllabes, les mots, les pieds et les vers, ainsi en musique on < distingue les sons, dont un, deux ou trois réunis forment des syllabes musicales; les syllabes, soit une seule, soit plusieurs ensemble, constituent une neume (rythme), c'est-à-dire une partie < de la mélodie, un membre de phrase musicale; plusieurs membres, quelquefois un seul, complètent une distinction, ou phrase < musicale, après laquelle la voix fait une pause.

« Sur quoi, il faut observer qu'on ne doit jamais, ni dans un < chant, ni dans la notation, *disjoindre* les parties d'une distinction, < moins encore les sons qui composent une syllabe; mais que pour < faire bien sentir chacune de ces parties dans le chant, il convient < d'allonger un peu la dernière note, très peu dans la syllabe, davantage dans la neume (1) et d'une manière plus prononcée à la < fin de chaque distinction.

« C'est pourquoi il est nécessaire que la mélodie soit *battue*, < comme on fait des pieds métriques; que parmi les sons, les uns < aient une durée deux fois plus longue, les autres deux fois plus < courte; que d'autres soient tremblés, et qu'ainsi la teneur de la < voix soit variée.

« La teneur longue est parfois indiquée par une virgule couchée, < qu'on place sur la lettre », c'est-à-dire sur le signe neumatique, < comme on le voit en effet sur les manuscrits neumés.

Guy explique ensuite la manière de composer les phrases musicales et d'en distribuer les parties avec une certaine symétrie, en

(1) Ici neume veut dire période, et distinction signifie strophe ou phrase.

sorte qu'elles produisent, en musique, le même effet que le vers en poésie.

Après cela, il ajoute :

« Il y a certains chants prosaïques, moins soignés, où l'on ne
 « regarde pas si les phrases et les membres de phrase sont distri-
 « bués çà et là un peu sans ordre, tantôt plus longs, tantôt plus
 « courts, à la façon du discours en prose. Mais j'appelle chants
 « métriques ceux qui sont composés de telle sorte, qu'en les chan-
 « tant, nous paraissions scander les pieds d'un vers, comme de fait
 « il arrive, quand ce sont des vers que nous chantons. Et dans ces
 « chants il faut avoir soin d'entremêler les neumes dissyllabes avec
 « les trissyllabes et les tétrasyllabes ...

« Or, la ressemblance est grande entre les mètres et le chant,
 « car dans celui-ci les neumes servent de pieds et les distinctions
 « remplacent les vers. Telle neume correspond à un pied dactylique,
 « telle autre à un spondée ou à un jambe; de même, vous trou-
 « verez des distinctions, ou phrases tétramètres, pentamètres, hexa-
 « mètres, et ainsi de suite.

« Il faut avoir soin également de *terminer* ensemble le chant et
 « les paroles dans les *phrases* et les *membres de phrase*, de ne
 « *placer point* des *syllabes longues* sous des notes *brèves*, ni des
 « *syllabes brèves* sous des notes *longues*, ce qui *produit un mauvais*
 « *effet*, et ne se rencontre, du reste, que bien rarement (1).

« Comment les sons deviennent liquescents, dit-il ailleurs, s'ils
 « doivent être unis ou séparés, lesquels sont longs, lesquels sont
 « brefs, ou tremblés; de quelle sorte la mélodie se partage en
 « phrases et membres de phrase, quel mouvement ont les sons, ascen-
 « dant, descendant, ou horizontal; il est facile de le reconnaître par
 « la seule figure des neumes, pourvu qu'elles soient bien faites et
 « disposées avec ordre ».

Ici encore, il faut bien convenir qu'il s'agit d'un rythme véritable dans le chant grégorien, car aucune des parties rythmiques ne fait défaut dans cette description de notre auteur.

Nous le répétons: les deux auteurs que nous venons de citer sont

(1) Hélas, cela se produit trop fréquemment dans la musique moderne, et nos compositeurs devraient rougir en lisant ce texte, écrit il y a mille ans!

les plus anciens et les plus autorisés parmi ceux qui ont écrit pour le plain-chant. Ils ont été la source commune où ont puisé les musicographes des siècles postérieurs. Et actuellement encore on n'enseigne dans aucun Conservatoire d'Europe des principes plus vrais, plus pratiques que ceux que contiennent les citations que nous leur avons empruntées! Que résulte-t-il de leur témoignage?..... Que le rythme grégorien n'est autre que le rythme ambrosien, le rythme musical en usage dans toute l'antiquité; le rythme de la musique des Grecs, adopté par les Latins et conservé dans l'Église chrétienne pour la célébration du culte divin.

Aussi bien Hucbald que Guy d'Arezzo nous parlent d'un rythme composé de pieds qu'on battait en chantant, et qui servaient de mesure au mouvement mélodique, de pieds qui contenaient des notes longues et des brèves, diversement combinées, de pieds, par conséquent, tantôt dactyliques, tantôt iambiques ou spondaïques, c'est-à-dire des *mesures* à 2, 3, ou 4 temps, se réunissant deux à deux, trois à trois, quatre à quatre, pour en former ce que nous appelons dans notre *Traité de l'Expression* des rythmes, périodes, strophes.

Il nous semble que devant des textes d'une évidence, d'une clarté pareille, tous les doutes devraient être dissipés. Il n'en est rien; les plain-chantistes des 12^e et 13^e siècles ont tout embrouillé et ont jeté un voile obscur sur ce qui était clair comme le soleil.

Les chants ambrosiens et grégoriens écrits en neumes ont été réunis dans un livre, appelé *Antiphonaire*, par Grégoire le Grand. Ce livre a été donné et imposé par lui-même comme le modèle *ne varietur*, sur lequel devaient se régler tous les chants. Il fut suspendu, au moyen d'une chaîne, devant l'autel de St. Pierre, afin que par la suite des temps on rectifiât, d'après cette autorité, les changements qui pourraient s'introduire dans les livres dont se servait le culte. Or, le jour de Pâques de l'année 790, Charlemagne se trouvait à Rome, et s'étant convaincu de l'infériorité de ses chantres à l'occasion d'une rivalité qui s'éleva entre ceux-ci et ceux de la Chapelle papale, demanda au Pape Adrien I quelques chantres pour propager en Gaule le vrai chant romain. Adrien fit faire deux copies de l'*Antiphonaire* de St. Grégoire, et les fit porter par les nommés Petrus et Romanus à l'église de Metz. Le chanteur Romanus, retenu à l'abbaye de St. Gall pour cause de maladie, déposa,

imitant en cela St. Grégoire, sa copie devant l'autel des saints Apôtres Pierre et Paul, afin que « si quelque différence ou quelque « erreur dans l'usage du chant venait à prévaloir, elle pût, en se « contemplant comme dans un miroir, se condamner et le confondre « elle-même » (1).

C'est précisément cette copie *authentique* de l'*Antiphonaire* de Grégoire le Grand, que le Conseiller Sonnleithner de Vienne a découvert en 1827 dans la bibliothèque de Saint Gall, et c'est au P. L. Lambillotte que revient le mérite de nous en avoir donné le fac-similé. C'est le recueil le plus ancien, le plus précieux des chants romains, ambrosiens et grégoriens, que nous possédions. Il est en *neumes*.

Les neumes étaient des signes tachygraphiques très usités aux 3^e et 4^e siècles, que nous appellerions aujourd'hui sténographiques. On les mettait sur les syllabes, entre les vers. Plus que cela, c'étaient des signes picturaux (2), combinés avec le point, l'accent aigu, l'accent grave et des crochets. Ils indiquaient, peignaient d'une manière si claire, si rationnelle le mouvement ascendant et descendant de la mélodie, la mesure et les notes d'agrément, que Grégoire le Grand les jugeait suffisants pour indiquer les notes des échelles ou modes, dont il se servait, et il les imposait à toute la chrétienté. Bien entendu, au cours des siècles, ces signes, très peu nombreux d'abord, se sont multipliés; selon le besoin des progrès, chaque auteur a ajouté, juxtaposé neumes sur neumes, on a introduit des modifications, des amplifications d'une telle complexité que la signification des neumes devenait incompréhensible et la lecture de la musique impossible! (3)

(1) ECKARDUS, *In vita S. Notkeri Balbuli*, moine de St. Gall, célèbre compositeur de séquences, 904.

(2) Sur ce sujet, voyez les travaux de Fétis, Th. Nisard, Coussemaker, Kiesewetter, Danjou, le R. P. Lambillotte, l'abbé Raillard, Dom Pothier, L. P. Schubiger, le chanoine Morelot.

(3) Ce sont surtout les signes des notes d'agrément qui se sont démesurément multipliés et ont fini par tout embrouiller. Personne ne comprenait plus leur sens ni leur signification. Ce fait se renouvelle d'une manière désespérante de nos jours. Du temps de J. S. Bach, la musique avait encore conservé un grand nombre de signes des notes d'agrément dérivant des neumes, et tous les musiciens les rendaient exactement, si on en croit Turk, dans sa *Méthode de piano*.

Il fallait y renoncer et trouver un autre système de notation. De tâtonnement en tâtonnement, on arrivait de la *ligne sèche* (*Mater Genitrix* de notre portée actuelle), c'est-à-dire une raie tracée avec l'ongle entre les vers de la poésie, à se servir de *deux* lignes de différentes couleurs, puis successivement à 3 et à 4 lignes; puis, faisant un pas en arrière jusqu'à Boèce, on mettait à la tête de la ligne une lettre alphabétique pour désigner le nom de la note qui s'y trouvait. De là viennent nos clefs actuelles.

Arrêtons-nous, car, ici, nous ne faisons pas l'histoire de la *Notation musicale*.

Tout allait à la débandade, le coup mortel devait arriver. Adieu chant ambrosien, adieu chant grégorien; c'est le plain-chant qui fait apparition! Plus de mesure, plus de rythme! *Cantus planus cantus platitudinis!* Il a pour berceau les lourds sabots appelés noires d'abord, blanches ensuite, les notes carrées remplaçant les fines et délicates pattes de mouches appelées neumes. Imaginez-vous que vous enleviez les barres des mesures, que vous remplaciez les notes de différentes valeurs, qui forment les mesures et les notes d'agrément dans les œuvres de Mozart, de Beethoven, de Chopin, etc., chacune par une *blanche*, chacune exigeant une poussée de poumons, et vous aurez une idée parfaite du vandalisme, dont le chant ambrosien et grégorien a été victime! (1)

C'est à ce vandalisme que nous devons le nom et l'origine du

Aujourd'hui, il ne nous en reste plus que quelques rares débris rudimentaires: le *Gruppetto*, le *Mordent*, le *Trille* et l'*Appoggiature*, que nous ne parvenons même pas à débrouiller. Prenez les *Sonates* de Mozart, de Beethoven dans les éditions de Köhler, de Moschelès, de Bülow, de Germer, etc. Pas un de ces annotateurs n'interprète les signes des notes d'agrément, qui se trouvent dans ces œuvres, de la même façon. Plus que cela, on ne sait même pas réaliser exactement les signes d'agrément dans la musique contemporaine; par exemple, dans la petite Valse en *ré* de Chopin, première strophe, mesures 6 et 8, il n'y a pas deux musiciens sur cent qui rendent correctement, selon les lois du rythme, les mordents. C'est que Chopin a fautivement écrit: « le mordent ne doit se trouver qu'au commencement d'une mesure, d'un temps ou de fraction de temps; sur une note faible, il exige des notes légères, formant triolets ».

(1) Et dire qu'il n'y a pas deux mois, nous entendions, dans l'Église de N.-D. de Lorette, la paroisse de tout Paris qui renferme le plus d'artistes musiciens, exécuter le *Dies iræ* par un *serpent* dit Ophicléide. Chaque note de ses beuglements enfonçait un clou douloureux dans notre sentiment.

plain-chant, nivelant mesure et rythme et enlevant du coup compréhensibilité, charme, vie et poésie d'œuvres musicales, qui, esthétiquement, devaient être, et ont été aussi belles et aussi artistiquement poétiques que le milieu dans lequel on les exécutait: nos merveilleuses cathédrales! Son intrusion a brisé la filiation logique, le lien, l'anneau qui rattachait ce qui est, la musique moderne, à ce qui était chez les Grecs et les Romains, et retardé, paralysé la marche du progrès musical d'un ou deux siècles! Qui sait! Peut-être est-ce à ce vandalisme que les symphonistes allemands doivent leur supériorité. Pendant que leur enfance était nourrie par des chants bien mesurés, rythmés et harmonisés, nous, nous étions bercés par les suavités du plain-chant, qui n'admet ni mesure, ni rythme, ni harmonie!....

Sans doute quelques hymnes et séquences étaient tellement pétries de mesure et de rythme, qu'il était impossible que ces éléments ne subjuguassent pas les masses en leur permettant de les exécuter convenablement, même avec entrain. Du reste, depuis longtemps quelques natures d'élite, entre autres Fessy et Miné, réagissaient contre cet aplatissement; depuis longtemps on essayait de mesurer le soi-disant plain-chant. On est allé même plus loin: on a voulu mesurer les Messes de Dumont, évidemment conçues sous l'empire de l'idée que le plain-chant n'avait pas de mesure; mais on agissait sans boussole, sans principe directeur; on divisait un morceau de plain-chant en fragments égaux, comme on partage un gâteau des rois.

Cette boussole est-elle enfin trouvée? Nous le croyons fermement; et c'est à un suisse, M^r Dechevrens, que nous devons cette précieuse conquête.

Voici la méthode que M^r Dechevrens a suivie.

Il est parti du principe que nous avons posé dans notre *Traité de l'expression*: On appelle rythme les notes qui correspondent à un vers. Il est composé de 1, 2, 3, 4 mesures, comme les mesures sont faites de 1, 2, 3, 4 temps. Il y a des rythmes courts et des rythmes longs, comme il y a des vers courts et des vers longs.

Comme nous l'avons fait dans le *Traité de l'expression*, il établit, mais avec beaucoup plus de clarté et de précision, d'abord la théorie de la mesure. Suivant J.-J. Rousseau et Aristoxène, il prend le *temps*, ou le *piéd* métrique des Grecs, comme *unité* de la mesure:

temps simples et temps composés. Après, il expose les lois du rythme, prend les pieds ou temps et en forme des mesures, des vers ou rythmes; enfin, il trace et reproduit, avec une érudition, une sagacité étonnante, les différentes formes et combinaisons des schémas rythmiques, des périodes et strophes qu'on trouve dans la poésie des Grecs et des Latins, âges classique et populaire, depuis Pindare jusque dans la poésie du moyen âge!

Sachant que le plus grand nombre des chants que l'Église a adoptés ont été *moulés* sur ces schémas, il cherche, dans le fouillis que le plain-chant nous a transmis, d'abord à rétablir le texte, puis les *notes* correspondant aux vers, ainsi que le sens musical, c'est-à-dire neume et rythme!!!

Mais tout cela ne dit rien sans le livre de M^r Dechevrens.

Voici un exemple que M^r Dechevrens donne: c'est la séquence Notkérienne (904 à 939), attribuée par quelques auteurs au roi Robert, pour le jour de la Pentecôte. Les manuscrits, neumés *sur lignes*, entre autres un Graduel de St. Victor, qui est du 12^e ou du commencement du 13^e siècle, nous la présentent notée de la manière suivante:

San-cti Spi-ri-tus ad-sit no-bis gra-ti-a, Que cor-da no-stra si-

bi fa-ci-at ha-bi-ta-cu-la. Ex-pul-sis in-de eun-ctis vi-ti-is spi-

ri-ta-li-bus. etc.

« Les manuscrits ne donnent pas autre chose, et c'est ce que
 « j'appelle une matière mélodique informe (1); aucun rythme n'y
 « est indiqué, c'est à nous de le retrouver. Cherchons d'abord les
 « strophes, puis les vers.

(1) Nous, nous l'appellerions volontiers des fossiles musicales, et nous n'hésitons pas à ajouter que cette reconstitution, cette résurrection du plain-chant est une œuvre de génie. Si l'abbé Raillard peut être appelé le Champollion des neumes, M^r Dechevrens en sera le Cuvier.

« Le premier motif mélodique: *Sancti Spiritus adsit nobis gratia*
 « n'est pas répété, non plus que le dernier: *hunc diem gloriosum*
 « *fecisti*.

« Le second motif: *Quæ corda nostra sibi faciat habitacula est*
 « répété sur *Expulsis inde cunctis vitiis spiritalibus*. Voilà donc
 « les deux parties de la première strophe. La deuxième strophe
 « est évidemment formée des deux membres semblables qui viennent
 « ensuite: *Spiritus alme, illustrator hominum et Horridas nostræ*
 « *mentis purga tenebras*. Ainsi de suite jusqu'à la fin de la séquence;
 « nous avons par conséquent toutes les strophes. Reste la division
 « par vers.

« Aucune règle de la métrique ancienne ne peut nous aider, ce
 « ne sont pas des vers métriques; mais nous avons pour y suppléer
 « quelques moyens qui se complètent les uns les autres et mènent
 « sûrement au but.

« 1° Le mouvement mélodique, dont les repos sont le plus sou-
 « vent indiqués, et coïncident avec la fin des vers;

« 2° L'usage adopté par les prosateurs de composer chaque
 « partie de leurs strophes de 2, 3, 4 vers au plus, qui ne dépassent
 « guère le nombre de 7 ou 8 syllabes;

« 3° La concordance des syllabes et des accents dans les vers
 « qui se répondent et doivent être chantés sur la même mélodie;

« 4° Parfois aussi les assonances et les rimes dans les syllabes
 « finales des vers.

« Ainsi, l'introduction renferme évidemment 2 vers: *Sancti Spi-*
 « *ritus* et *Adsit nobis gratia*; car le repos est naturel dans la mé-
 « lodie après *Spiritus*, les deux vers sont terminés par un propar-
 « oxyton et les accents concordent.

« La première strophe contient également deux vers dans chacune
 « de ses parties; le repos mélodique, la juste longueur des vers et
 « l'accentuation concourent à établir cette division, comme suit:

« Strophe première:

Quæ corda nostra sibi
Faciât habitaculã

Expulsis inde cunctis
Vitiis spiritalibus.

« Pour les mêmes raisons la deuxième strophe devient:

Spiritus alme, Hórridas nóstræ
Íllustrátor hómínũm Méntis pírga ténébräs

« Et la séquence entière, toujours par le même procédé, se trouve
« parfaitement divisée en onze strophes, un prélude et une clausule:
« Prélude:

Sánc-ti Spí-ri-tus
Ád-sit nó-bis grátia.

« Strophe:

Quæ córda nóstra sí-bi
Fáci-át ha-bitá-culă;
Expúl-sis ín-de cúnctis
Vítis spí-ri-talí-bus etc.

Plus loin il ajoute: « c'est en m'aidant de toutes ces indications
que je crois pouvoir rythmer la séquence de la manière suivante (1):



Par le même procédé, Mr Dechevrens a reconstitué, ressuscité et
publié 130 hymnes, séquences etc., dont on pourra se servir quand
on voudra; il nous promet, sous peu, la transcription de tous les
chants usités dans la liturgie catholique.

Il y a parmi ces chants, composés évidemment dans un système
tonal et *modal* complètement différent du nôtre, des morceaux
d'une simplicité, d'une beauté, d'une suavité et d'une expression tel-
lement intense, qu'ils ne le cèdent en rien à ce que notre musique
moderne offre de plus expressif et d'empoignant.

(1) Ici, nous sautons 4 pages remplies d'observations d'une finesse, d'une sagacité
exquise, d'une érudition rare.

Nous ne savons, si, en l'absence d'un plus grand nombre d'exemples, nous avons réussi à donner à nos lecteurs une idée exacte du livre de M^r Dechevrens; nous ne savons s'ils éprouveront une faible partie de l'impression que nous avons ressentie en lisant ce travail, d'une si haute portée; nous ne savons si l'Église saura profiter de cette inestimable acquisition; mais nous affirmons que ceux que l'étude de la musique intéresse, trouveront, dans ce volume, la plus complète satisfaction pour leur curiosité. A celle-ci, s'ajoute pour nous la patriotique fierté qu'un de nos compatriote ait la gloire de révéler au monde musical cette Atlantide, qu'on croyait à jamais engloutie dans la mer des temps.

MATHIS LUSSY, DE STANS.

Arte contemporanea

IL PRIMO DRAMMA IMPORTANTE DELLA SCUOLA DI WAGNER

Ingwelde, DI MAX SCHILLINGS.

« Il dramma è l'opera d'arte più perfetta, perchè è la più libera e la più ampia ». Nel dramma tutte le specie d'arte sono rappresentate (dall'architettura passando alla pittura e alla mimica, alla pantomima e alla danza, all'arte oratoria e a quella dei suoni) in un'armonica unione, penetrandosi e completandosi a vicenda, subordinandosi liberamente alle intenzioni più elevate ed artistiche dell'uomo che espone le sue idee col mezzo dell'arte e che, secondo la maggior copia delle sue capacità, « vuole esprimersi alla più elevata facoltà di concezione ».

In queste proposizioni si concentra, com'è noto, quella riforma del maestro di Bayreuth che ha commosso il mondo, il nuovo principio artistico dello stile drammatico, il progresso che s'è compiuto con Riccardo Wagner nella creazione del lavoro d'arte drammatico, *movendo dall'opera*, in cui la parola era serva del suono, e riuscendo al *dramma*, nel quale il suono è l'immagine che rispecchia la parola e in cui il concetto e la sensazione si equivalgono. Ora, da quando R. Wagner, sulla base dei principi di Aristotele, nelle sette immortali creazioni dell' « *Anello del Nibelungo* », di « *Tristano ed Isolda* », dei « *Maestri Cantori* » e del « *Parsifal* » ha fornito praticamente la prova fondamentale dell'unità armonica delle arti sorelle nell'opera

d'arte totale, nel *dramma musicale*; da quando egli innalzò un edificio così splendido, per le cui porte e sale ogni musicista venturo, dotato di fina organizzazione e aspirante con santa serietà agli ideali più elevati, dovrà passare per arrivare al santuario dell'arte più nobile, più vera e più libera; da allora, un dovere morale d'onore di ogni artista, che crea e che pretende al nome onorevole di *artista moderno*, è quello di occuparsi seriamente delle teorie che trattano dell'opera malamente fatta, e del dramma, quale dovrà esser meglio costituito, e che noi troviamo esposte negli « *scritti riuniti* » di questo genio veramente universale, per comprendere l'enorme capacità di sviluppo che è propria di questa nuova èra dell'arte. Ora, noi crediamo che bisogna rendersi famigliari le teorie di Wagner, prima di dichiararsi praticamente, come direttore d'orchestra, insegnante o compositore in favore o contro di lui, e siccome i musicisti tedeschi e stranieri non soddisfecero sufficientemente a questa esigenza, così vi ha in tal fatto la ragione per cui, dopo la morte dell'olimpico, ha preso piede, nell' « *opera* », tutto il caos che oggi vi si avverte (1). Noi non vogliamo oggi addentrarci negli errori e ne' malintesi, che si possono osservare nel campo della musica drammatica, in quasi tutti i paesi, da due decenni in qua, poichè abbiamo da annunziare qualche cosa di più lieto: Nella metropoli artistica bavarese, Monaco, sono sorti, a' nostri giorni, due drammi musicali, i quali, in mezzo alla confusione, tra cui si è sviluppata l'opera dopo Wagner, occupano un solido posto e si possono salutare, col maggiore affetto, come pietre terminali del moderno dramma tedesco, come opere musicali, in cui per la prima volta noi ci avveniamo, non nelle *remiscenze*, ma nelle *conseguenze* della riforma di Wagner. Queste opere sono: *Guntram* del geniale direttore d'orchestra e poeta-musicista *Riccardo Strauss* e *Ingwelde*, poema in tre atti del *conte Sporck*, musica di *Max Schillings*. Ai lettori intelligenti d'arte noi vogliamo dare oggi, in brevi tratti, l'analisi del testo e della musica del dramma « *Ingwelde* ».

(1) Ciò dovrebbero ricordare i direttori d'orchestra sedicenti wagneriani, gli organizzatori dei concerti wagneriani e quelle società Wagner che, sorte a difesa e sostegno dei principi del maestro, li offendono del continuo colla più impudente disinvoltura, cioè colla esecuzione frammentaria di musica assolutamente teatrale nella sala del concerto.

(N. d. T.)

Il conte Sporck ha scoperto, col felice intuito del poeta, un magnifico soggetto, tolto dal tesoro mitico dell'*antichità scandinava* e di esso ha fatto un dramma potente, pieno di gravità tragica e di fascino sentimentale nordico e fosco. Egli fa uso dell'allitterazione come mezzo linguistico della efficacia drammatica e declamatoria; e qui, del pari che nella copia di pensieri filosofici, che egli ha tuffati nel suo soggetto, si mostra un wagneriano e un poeta, che ha compreso con ogni rettitudine la natura e le condizioni fondamentali dell'edificio drammatico, mirando a ciò, che egli possa essere convenientemente utilizzato dal musicista. È vero che la copia dei pensieri e le finezze psicologiche, che aderiscono alle singole parti del poema ed ai caratteri degli eroi, potrebbero quasi divenire pericolose, poichè esse impediscono il fluire calmo e continuo dell'azione e seducono troppo spesso il compositore a soffermarsi eccessivamente nella pittura di certi stati d'anima; d'altra parte, la rapidità della espressione linguistica, la quale è quella che afferra il pensiero, sta in grande sproporzione di tempo colla lenta descrizione musicale che vi segue. Prescindendo dal fatto, che la musica drammatica è ben lungi — benchè fra tutte le specie delle forme musicali vi sia la più vicina — dall'aver azione sulla intelligenza, essa farebbe appunto ciò, qualora, impiegando con logica conseguenza questo principio stilistico, essa dovesse trasformare i pensieri in valori musicali, quasi che essa fosse un'immagine rispecchiata della parola e del concetto.

« *Ingwelde* » ci trasporta in mezzo ai costumi rozzi dell'epoca dei Wichingi, nella natura violenta dei Fiords scandinavi. Davanti ai nostri occhi si rappresenta la catastrofe finale della lotta, seguita per molti anni, fra i figli del Thorstein e gli uomini di Gladgard. Il re dei Wichingi, *Klanfe*, un camerata tracotante e brutale, è stato preso d'amore per la bella *Ingwelde*, la figlia di Gandolfo di Gladgard. Per riuscire a possedere la fanciulla che lo odia o lo teme come nemico della sua stirpe, *Klanfe* fa annunciare una nuova disfida agli uomini di Gladgard: « Il tempo è maturo; che l'antica ira si racqueti coi colpi delle lance e alle parole eheggianti: « *Noi — o voi!* ». Mentre il padre di *Ingwelde*, coi suoni del corno, raccoglie i suoi uomini, onde si apprestino alla pugna, *Ingwelde* e il suo sposo *Gest*, il figlio adottivo di Gandolfo, si rassicurano con parole, cui la musica aggiunge la più calda espressione, del sentimento di lor

reciproca fedeltà e di quello della vendetta contro l'uomo, che continua incessantemente a disturbare la desiderata e santa lor pace. La battaglia scoppia tosto sopra un vasto prato confinante col seno di mare, davanti al castello di Gladgard, dal quale Ingwelde, in preda a forte angoscia, sta tutta intenta ad ascoltare la voce dello sposo e i colpi delle armi. A un tratto, inaspettato, uscendo dalla foresta, irrompe il feroce Klanfe. I suoi uomini abbattono con ascie di battaglia le porte della torre; egli penetra e rapisce la fanciulla, che resiste e si difende gagliardamente. (Dall'insieme non si può giustamente rilevare se quest'uomo, ardente di passione, la disonora). Ma Gest, con un potente colpo di spada, abbatte al suolo quella belva inebriata d'amore. Dopo ciò, una nuova e più feroce pugna minaccia di scoppiare. Fra quegli uomini furibondi grida allora l'astuta figlia di Eva:

« Per la spada di Odino e i campioni gloriosi, egli giace qui freddo
 « ed esanime: a niun di voi io mi abbandonerò quale sposa se non
 « a colui, che Gest mi ha abbattuto, l'eroe più valoroso di questo di ».

Allora — o spavento! — il morto Klanfe « si muove e mormora qualche parola; egli vive, finge e sta in orecchi! ». Il colpo di spada di Gest lo aveva soltanto stordito. Ed ora il fiero Klanfe prende convulsivamente per mano la tramortita Ingwelde, che a lui si era appunto abbandonata con un terribile giuramento: « Così tu sei la mia donna non colla violenza; la mia donna tu sei per tuo volere, per tuo desiderio ». E, sebbene la ingannata fanciulla gli abiuri ogni amore e lo minacci che « gli faran bene le labbra della norna mortale, piuttosto che egli pensi a conquistare un bacio dalle sue labbra o una notte d'amore », il tracotante re dei Wichingi si fa beffe della sua minaccia. Ai figli di Thorstein, che se ne vanno giubilando col bottino della vittoria, così facilmente conquistato, gli uomini di Gladgard gridano dietro, colla rabbia dei vinti nel cuore: « Disfida coi figli di Thorstein! Nimicizia fino alla morte! ».

Il secondo atto annoda il conflitto tragico: La vendetta di Ingwelde sul rapitore. Nella sala, tutta piena di festività, colla vista — un ricordo ed un avvertimento — del castello minaccioso di Gladgard, che sta al di là, sulla spiaggia del mare, gli uomini di Thorstein, letificati dall'idromele, festeggiano con gli entusiastici suoni dell'arpa, la riportata vittoria e la bellezza di Ingwelde, la quale, dai gradini

del focolare coricata sopra una pelle, guarda con occhio torvo i convenuti. Di fuori brilla la notte rischiarata dalla luna. Finita la cena, Klanfe, Ingwelde e il giovine rampollo dei Wichingi, il biondo *Skalde Bran*, il cuore del quale è consumato da segreto amore per Ingwelde, rimangono soli nella sala. La torva fidanzata ha meditato un piano di vendetta. Con lusinghe e con astute parole essa induce Klanfe ad andare subito a Gladgard e rappacificare il padre Gandolfo. Il re, fattosi debole fra gli abbracci di lei, che promettono amore, obbedisce. Una fiaccola fiammeggiante che essa preme nelle mani di Bran, tradisce a quei di Gladgard, i quali stanno in attesa, che il Klanfe, folle d'amore, va incontro ciecamente alla propria rovina. A Bran, che se ne sta solitario vicino al focolare della sala, appare poco dopo un'ombra sinistra, irradiata dalla pallida luce della luna: è *lo spirito dell'assassinato Klanfe*. Egli esige dal fratello che costui faccia vendetta di sangue sulla donna iniqua e feroce che li ingannò entrambi. Preso da spavento, il cantore, non solito a maneggiar la spada, beve fedeltà all'ombra e giura: « Che io spenga la vita di quella donna infame! Così otterrò pel fratello la redenzione e la pace ». Poscia, profferendo il terribile ammonimento: « Fratello Bran, bada che hai giurato! », il quale anche musicalmente costituisce un motivo oltremodo caratteristico, l'ombra scompare. Nella scintillante pietra il cantore, chiamato a compiere la vendetta, a fine di ottenere riposo, la redenzione e la pace finale fra le due razze feroci, affila la sua ascia arrugginita, che il sangue di Ingwelde dovrà arrossare. Intanto i fratelli portano nella sala, sulle lance, il cadavere di Klanfe. Ma già il primo colpo della vendetta è toccato al padre di Ingwelde: il braccio di Sivart fece espiare il delitto a Gandolfo, che egli ebbe raggiunto e ucciso davanti a Gladgard. Il corteo funebre colloca nella bara il re de' Wichingi, proditoriamente ucciso, e lo depone accanto a un'altura, sulla quale Bran, l'affettuoso cantore, che, virilmente risoluto, antepone l'onore della stirpe, il motivo altruistico, al motivo egoistico dell'amore per la bella Ingwelde, sta solitario, in estasi come un veggente, e, illuminato dalla chiara luce del mattino, prorompe nelle profetiche parole:

« Sulla terra di Gladgard cadde l'eroe per la meditata astuzia
« della sua donna. Ma io non riposerò nè mi arresterò, finchè la
« mia ascia dolente non abbia salutato la sposa di Klanfe. Io le

« voglio legar le braccia, dalle sue spalle strapperò la delicata veste,
« sulla sua nuca di cigno vo' che vibri l'arma lampeggiante: Così
« la vendetta sanguinosa redima l'uomo, che pallido guarda e me-
« stamente erra fra le tombe ». —

Il punto culminante del dramma, in riguardo poetico, scenico e musicale, lo raggiunge il terzo atto, il quale corona l'opera della vendetta di sangue mediante l'interporsi degli dèi della morte e però fa che i Wichingi, privati del lor capo, e gli uomini di Gladgard, ritornati in pace e fatta finalmente la riconciliazione, s'inginocchino innanzi al sole del mattino che sorge risplendente sul mare e guardino a un avvenire senza disfide.

Sulla spiaggia cosparsa di colline, vicino al castello di Gladgard, stanno, amorosamente abbracciati, gli sposi novellamente uniti, Gest e Ingwelde. Soltanto, nella giovanile felicità della donna scende un'ombra, lo spirito di Klanfe, il quale, colle ferite non ancora ben chiuse, stanco della tomba, vagola nella memoria di Ingwelde. Intanto, al tramonto, discendendo per la duna, appare Bran, inviato dall'ombra di Klanfe per compiere la vendetta; egli s'arresta, immobile, coll'occhio fisso in quello di Ingwelde, di cui egli ha come vincolato lo sguardo. Egli tiene nella destra l'ascia vivamente illuminata dal rosso vespertino. Ingwelde, scossa dal terrore, manda un forte grido, allorquando Bran solleva l'ascia per colpire il suo capo. Gest si precipita frammezzo colla nuda spada. Ma il ferro acuto di Bran lo colpisce nella fronte; il fedele cade morente; è la morte d'amore. Svenuta, la donna, si abbandona sul cadavere. Il fatto crudelissimo attende ora il vendicatore. Egli, perchè sia espiato l'assassinio di Klanfe, deve levare l'ascia sopra Ingwelde; allora il primo raggio di luna, dalle nubi serotine, scende sul bel volto della svenuta. Bran lascia cadere l'arma; dimentico di tutto, egli stringe fra le sue braccia Ingwelde priva di coscienza, la sua bocca si china su di lei, l'ascia gli sfugge per sempre dalla mano. Un sentimento presago dell'amor del prossimo cristiano, dell'amore che perdona, una strana miscela di amore e di carità strappa l'arma dalla mano del pagano e lo fa dimentico delle aspre parole, che compendiano tutta una vita di lotte: *Noi — o voi!* Nel cuore d'ambidue, che un giuramento rendeva nemici mortali, avvengono dei mutamenti misteriosi. Il vendicatore ritorna il cantore, la donna iniqua e feroce ri-

torna la fanciulla soave. Invano, dalla profondità della terra rimbomba la voce di Klanfe: « *Fratello Bran, bada che hai giurato!* ». Il delitto orribile commesso da Ingwelde, la quale costrinse la mano di Bran a togliersi dalla placida arpa per impugnar l'arma palpitante, lo vincola ora a lei, egli è obbligato a seguirla, finchè essi, insieme, siano liberati e redenti dalla maledizione e dal giuramento, finchè « la bella sorella, unita all'amabile fratello nelle eterne delizie, ascolti la canzone della pace ». E ambidue riconoscono ciò che la più vera espiazione comanda amaramente di fare: Ingwelde non sopporta più la vita. Ma neppur deve l'una cosa per mezzo dell'altra congiungersi alla morte: uniti per sempre in una morte liberamente scelta, onde abbiano ad espiare la colpa e la vendetta di sangue: questo è il cupo destino che la norna notturna ha decretato per loro. — Gli uomini, dalla spiaggia, intonano la *canzone della norna*, i suoni della quale, spaventevoli e sublimi, accompagnano l'incendiata nave dei morti: or mentre questa, col cadavere di Gest, secondo il costume degli eroi del nord, si avvanza senza timone nel mare, le due creature, ansiose di morte, cantano alto sulla duna l'ultimo *canto della benedizione*.

« Ora mai più ci separerà il bisogno di vendetta, noi, eternamente
« uniti al felice Gest! O voluttà santa, o morte splendida! O estrema
« espiazione! O trionfo della pace! ».

Poscia Bran, in preda al maggiore entusiasmo, con passo impetuoso, porta la sorella-fidanzata in giù per la duna. Il Coro dei Wiccingi e degli uomini di Gladgard uniti, gli sguardi fissi, nella massima aspettativa, al mare, ci descrive ciò che sta per avvenire: « Un battello in mare! ». « Egli cerca di accostarsi alla nave! ». « Un uomo armato! Egli solleva una donna e la colloca sull'alto ponte... » ed egli pure si slancia lassù... ». « Essa vacilla, essa cade, ... è Ingwelde! ». « Bran, Ingwelde! ».

In questo momento si scorge, in alto mare, l'adorna nave di morte che abbrucia; su di essa riposa Gest; è il suo viaggio di morte; Ingwelde è caduta al suo fianco; Bran, in piedi, in alto, al termine della nave senza timone. Nel tempo stesso, dalle onde si odono echeggiare le voci degli dèi del mare: « Ben venuti, voi, figli del coraggio e dell'amore, voi, disposati in eterno al banchetto del dio del mare! ».

Ed ecco che la risoluzione volontaria di morire sopra la nave ardente corrisponde soltanto alla giustizia del destino, ma non la previene. Poichè un battello, movendo da destra, appare improvvisamente: su di esso sta l'ombra spettrale dell'ucciso re de' Wickingi, il quale non trova pace nella tomba, se prima non si compia la vendetta di sangue giurata. Ora viene egli stesso a rinnovare il terribile avvertimento. Con violenza spaventevole echeggia sul mare il grido di Klanfe. La nave e il battello si scontrano con uno spaventevole fracasso sottomarino e si affondano, mentre il mare selvaggiamente infrange in alto le sue onde. Il nuovo sole del mattino getta i suoi primi pallidi raggi sulle acque riconciliate, dal mare cantano le voci piene di nuove promesse: « Ora la espiazione ci unisce nella sala eterna! Morta è lassù ogni pugna! », e il popolo delle due stirpi, la cui inimicizia, durata tant'anni, si affonda colla nave dei morti, profondamente commosso da questo mistero, s'inginocchia; e colle simboliche parole del coro: « Dalle eterne profondità della morte sgorga la vita giuliva », cessano le voci armoniose, che hanno detto il dramma della colpa e della espiazione di Ingwelde.

Riccardo Wagner, cosa singolare, ha nuovamente limitato assai, nel *Tristano* e nel *Parsifal*, il principio dell'allitterazione, applicato, fino alle sue estreme conseguenze, nell'*Anello*. E tuttavia, egli, nella sua opera teorica principale: *Opera e dramma*, non ci ha lasciato mancare la prova, addotta brillantemente, della necessità drammatica dell'allitterazione per ragioni esteriori (potenza declamatoria e sensibile aumento dell'espressione) e per ragioni interiori (di natura musicale: l'entrata della modulazione sta in rapporto causale col cambiamento dell'allitterazione). Il poeta dell'Ingwelde, il conte Sporck, ha impiegato l'allitterazione da vero padrone della lingua e la ha moderata così da evitare, con artistica delicatezza, che ella venga come ad essere imposta, penetrando con ciò in modo fine e sentito nell'ambiente proprio di questi primitivi quadri della poesia nordica, coll'uso di acconcie espressioni ed immagini: per tal guisa e con l'effettivo successo del dramma, egli ha dato una nuova prova che il musicista moderno, quando voglia trattare dei soggetti romantici e mitologici, può appena fare a meno di questo mezzo poetico-declamatorio. Sporck, un poeta che vive a Monaco, coll'Ingwelde, per quanto sappiamo, dopo i poemi d'opere di Dahn, che questi ha dedicati

a Riccardo Wagner, è il primo che ha osato di rimettere in credito l'allitterazione. E ciò, come ho detto, gli è riuscito nella più perfetta misura. Sporck ha sorpassato di molto Dahn, imperocchè egli è più famigliarizzato collo spirito della nostra lingua. D'altra parte, il poeta tedesco meridionale ha totalmente evitate le conformazioni e le nuove formazioni di parole arcaiche, nelle quali il maestro di Bayreuth, come è noto, era così grande. Tanto sia detto intorno all'opera di Sporck, le cui bellezze poetiche, il cui slancio drammatico affascinante possiamo soltanto accennare ma non descrivere.

Di Max Schillings, il musicista venticinquenne di Monaco, noi possiamo dire, in suo vanto, che egli possiede, anzi tutto, un fino *sentimento dello stile musicale*. Egli ha mantenuto, con mirabile conseguenza, la *disposizione d'animo fondamentale, terribilmente fosca, di questo dramma fino all'ultima battuta*. Perfino gli episodî lirici nel primo atto (Gest e Ingwelde), come nel terzo (i cambiamenti psichici di Bran e di Ingwelde), di più la canzone d'amore, tutta immersa in armonie ditirambiche, piene di calda passione, che Bran canta accompagnandosi coll'arpa, anche queste liriche effusioni del sentimento, non sono sensazioni semplici e naturali; in questa lirica sono accordi e figure musicali che, tradotte nell'essenza psicologica, sembrano costituire uno strano conflitto di estasi dell'anima e di melanconica disperazione, e, detto psicologicamente, sembrano essere formate di fibre nervose sensitive e palpitanti. Egli è come se la pallida figura della norna della morte stesse, dovunque, dietro gli amanti, colla sua nuda forbice, pronta ogni momento a tagliare il canapo della vita. E così noi non udiamo quasi mai la ingenua giocondità delle pure tonalità maggiori; nella tavolozza del pittore musicale, il cupo minore deve dare l'intonazione fondamentale. Ma nell'interno di questo ambiente, formato di stati d'anima e richiesto dal soggetto, Schillings si eleva tanto da raggiungere una grandiosa facoltà di espressione. Quel che vi ha di terribile; il presentimento della morte; lo spavento delle tempestose notti del nord; l'ira della pugna e la gioia brutale della vittoria; le esplosioni passionali del cuore di donna che smania, colpito nell'intimo più profondo da un destino nemico o dall'odio umano; i conflitti di un cantore scaldo, gittato qua e là, fra la vendetta di sangue, reclamata dalla tradizione della stirpe e l'impulso naturale

del suo cuore; la straordinaria tensione, che si scarica ne' potenti scoppi dell'ira fra le due razze nemiche e trova la sua espressione nella feroce e distruggente alternativa: *Noi o voi*; le sensazioni della massa del popolo sferzate dal terrore di avvenimenti soprannaturali — questi sono i fattori, dai quali Schillings si costruisce i suoi motivi caratteristici naturali e psicologici. Come il poeta è maestro nel campo dell'allitterazione, così il compositore è maestro nell'*invenzione dei motivi*. La struttura musicale di questi motivi, trovati con geniale senso musicale, è per di più molto semplice. All'autore bastano tra sei ed otto motivi principali, i quali riannodandosi nel modo il più vario mediante combinazioni contrappuntistiche o mostrandosi in una veste armonica, che cambia a seconda dello stato d'animo, traversano tutta l'opera con una varietà ed una ricchezza di ritmi veramente straordinaria. Sono appunto motivi naturali plastici, la cui essenza melodica porta in sé il germe di uno sviluppo o di una trasformazione di molte specie. Solo il musicista, che crea togliendo le sue idee alla fresca sorgente della propria inventiva, può configurare simili motivi, non l'epigone, che sente per imitazione, non i « bruchi » che si sono ingrassati, divorando nelle ricche foglie delle partiture di Wagner, come dice molto giustamente M. G. Conrad. Qualche teorico grigio, dietro le cui spalle penzola la coda, non cesserebbe dallo scuotere il capo, in causa delle nuove ed impensate combinazioni armoniche, che si trovano in quest'opera. Una finezza tecnica, di cui fa uso costante il giovine maestro, consiste nell'impiego del ritardo in tutte le tessiture ed a più parti, risoluto in su e in giù. Ma vi si osserva però un sentimento fine e polifonico della sonorità, un sentimento musicale, che è accessibile alle più fini *miscelate armoniche* e che il compositore seppe esprimere anche nell'*orchestrazione*. In fatti, la tavolozza instrumentale di Schillings palesa una magnificenza sfavillante e tizianesca! Nel modo di trattare gli strumenti di ottone il compositore ha fatto direttamente delle scoperte nuove; così p. e. per quanto concerne i « tromboni con sordina », impiegati in certi momenti misteriosi col più felice effetto di sonorità. Particolarmente alle trombe, usate nel piano, seguendo il modello di Wagner, è toccato un ufficio importante nella condotta della melodia. Per ispendere anche una parola intorno allo stile musicale, noi vorremmo chiamarlo uno stile drammatico reso tutt'affatto intimo.

Si oltrepasserebbe il limite di questo piccolo articolo, se noi vo-

lessimo penetrare maggiormente in tutte le bellezze musicali. Soltanto poche osservazioni ancora. — Il breve preludio contiene *in nuce* i motivi più importanti dell'opera. Esso dipinge la visione apparsa in sogno ad Ingwelde: la pugna tra gli uomini di Gladgard e quelli di Thorstein. All'energico *grido di battaglia* « Noi — o voi » risponde il bronzeo motivo di *Klanfe*; il breve e caratteristico *motivo di Thorstein* è sciolto mediante più morbide melodie: *La speranza di pace di Ingwelde* e *l'amore di Klanfe per Ingwelde*. Minacciosi risuonano i terribili accordi del motivo del viaggio di morte, accennando simbolicamente all'esodo tragico. Il pezzo che in magnificenza vince tutti gli altri dell'intero dramma, in riguardo puramente musicale, è il preludio del secondo atto, splendido e pieno di passione: La canzone di Bran in lode di Ingwelde nella loggia di Thorstein; il quale preludio valse in diverse sale di concerti (Berlino, Monaco, Amburgo) a far conoscere nel modo il più felice il nostro geniale e giovane musicista. Qui l'armonista celebra i suoi trionfi. In questo pezzo, svolto con somma cognizione dei caratteri sonori degl'istrumenti, la risoluzione degli arpeggiati accordi di norna, che ha luogo diatonicamente all'in giù, è di maniera affatto nuova. Qui si conferma anche una volta il detto di Goethe: « La impotenza ha per sè le regole, ma la forza ha il successo ».

Ingwelde non è stata rappresentata sino ad ora che al *teatro di Karlsruhe*. La prima rappresentazione ebbe luogo il 13 novembre dell'anno passato, sotto la direzione del grande direttore wagneriano *Felice Mottl*. Pel valore dell'opera di Schillings è stata certamente una testimonianza onorevole il fatto, che Mottl non trovò necessario di fare una sola cassatura o di cambiare una sola nota della partitura. Da allora in poi, Ingwelde, ch'io sappia, non è stata rappresentata in nessun altro luogo. Solamente Possart, a Monaco, la ha accettata insieme al *Guntrano* di Riccardo Strauss, pel principio della stagione veniente. *Noi riteniamo però che sia un dovere di onore degli intendenti teatrali tedeschi e dei direttori di tutti gli istituti d'arte della Germania, per quanto essi si dedicano all'arte seria, di riparare al culto amorosamente servile che essi dimostrano, abbandonandosi senza scrupoli alla confusione delle opere in un atto dei veristi italiani e tedeschi, col fare buon viso ai due capolavori di neo-compositori drammatici alemanni.*

L. T.

W. MAUKE.

TANNHÆUSER A PARIS

En 1852, après une reprise de *Tannhæuser* à Dresde, Richard Pohl, le musicologue bien connu, écrivait son premier article sur Wagner. A ce moment, le maître était en exil : sa carrière paraissait brisée ; il n'ouvrait son cœur qu'à ses intimes ; à eux seuls il confiait des ébauches dramatiques, des idées, des projets d'art dont le moindre semblait irréalisable. Nul autre que lui n'aurait osé concevoir l'achèvement et l'exécution d'œuvres telles que *l'Anneau du Nibelung*, *Tristan*, *les Maîtres*, *Parsifal* ; nul ne voyait clairement l'évolution de son génie. Cependant Richard Pohl, ignorant, comme tous, l'art nouveau qui s'élaborait en la pensée de Wagner, comprit dès alors, par cette représentation de Dresde, quel abîme sépare *Tannhæuser*, « opéra romantique », de l'opéra véritable et de l'esthétique de l'opéra.

« Je prends la plume », écrivait-il, « encore tout pénétré de l'impression reçue dans la soirée d'hier, 'et sous l'empire d'une émotion telle que jamais je n'en ressentis de pareille au moment de rédiger un compte-rendu. A cela rien d'étonnant, car jamais encore je ne fus assez heureux pour avoir à parler d'un opéra wagnérien. Que dis-je ? un *opéra* ? Voilà un mot qui fait songer à cette monstruosité artistique, si cruelle pour les oreilles et pour le sentiment, dont nous avons à souffrir depuis des années et des années... Le mot *opéra* ne s'applique plus à la création de Wagner... Cette création est une *œuvre d'art*, d'un tel jet et d'un effet total si puissant que le critique en oublie son rôle, et repousse loin de lui, avec bonheur, la règle et le compas... ».

L'appréciation de Richard Pohl, formulée il y a quarante-trois ans, si neuve en 1852, et encore si pleinement juste en 1895, pourrait servir d'épigraphe aux quelques réflexions qui suivent. Chaque nouvelle reprise de *Tannhæuser* confirme, pour les esprits de bonne foi,

libres de préjugés et capables d'étude, cette vérité certaine que *Tannhæuser*, sinon par la forme, du moins par le fond — par ce qui constitue l'essence des créations wagnériennes — n'est pas un opéra ordinaire, mais un exemplaire authentique de cette Œuvre d'art que Wagner a si magnifiquement instaurée.

Cette vérité, la représentation de *Tannhæuser* à Bayreuth, en 1891, la manifesta d'éclatante façon. De ces jours date une période nouvelle dans les destinées du célèbre drame : l'œuvre fut rendue au public, vengée d'injustes méconnaissances, de mutilations, de déformations passées à l'état d'habitudes. Quelques wagnériens d'application et de foi avaient été seuls, jusqu'à ce moment, à la bien comprendre et à l'aimer selon sa valeur ; désormais, tous purent la voir à la scène : elle reparaisait, complète, exacte, vivante, dans toute la beauté de son immortelle jeunesse.

Venant après la représentation de Bayreuth, l'exécution parisienne de *Tannhæuser* (13 mai 1895) en propage le bienfait dans une large mesure. Tout le monde ne peut malheureusement pas se rendre au Théâtre unique, où les œuvres de Wagner trouvent leur milieu nécessaire, et sont préparées, mises en scène, interprétées avec un dévouement passionné aux intentions du maître. Sans doute, cette représentation parisienne offre des lacunes, des insuffisances, des erreurs graves ; mais elle a des parties excellentes, elle correspond à un très vaste effort, réalise un progrès notable, et elle aura certainement d'heureuses conséquences pour l'éducation du public et pour celle des musiciens.

* * *

Tannhæuser arrivait à Paris, ou plutôt y revenait, en des conditions assez particulières. Le succès, à vrai dire, en était fort probable : on s'attendait à une suffisante réparation du scandaleux traitement infligé à cette œuvre en 1861. Quelques compositeurs, quelques éditeurs, même aidés de leurs domestiques de plume, n'étaient point parvenus à aigrir des susceptibilités soi-disant patriotiques, sous le prétexte que jouer en 1895 ce drame sifflé trente-quatre années avant, c'était violenter le public parisien, et prétendre « lui donner une leçon... ». De pareilles tentatives, aussi basses que stupides, étaient

vouées d'avance à un avortement complet. Mais on pouvait craindre que le succès de *Tannhäuser* ne fût pas aussi franc, aussi éclatant que celui de *Lohengrin* et de *la Walkyrie*. D'autre part, quels jugements la critique porterait-elle sur la valeur poétique et musicale de ce drame ? Si peu durables que soient fréquemment de pareilles sentences, — et *Tannhäuser* en donne un significatif exemple — la question demeurerait intéressante, et la réponse à cette question devait fournir un document curieux sur l'état des esprits.

L'éducation musicale du public parisien a été faite par les grands concerts du dimanche. On ne dira jamais assez les services que ces concerts ont rendus. C'est eux qui ont imposé la musique de Wagner aux préventions et aux ignorances ; par eux, le public s'est habitué à ces formes et à ces sonorités neuves ; grâce à eux, il a fini par aimer cet art : son goût s'est élevé, ses curiosités ont grandi, ses exigences musicales sont devenues plus impérieuses et plus nobles. Bon gré mal gré, les théâtres ont suivi le mouvement. Mais, comme les drames de Wagner ne peuvent se passer de la scène, c'est à Bayreuth surtout que les wagnériens doivent la complète révélation de l'art qu'ils chérissent. L'influence de Bayreuth s'est universellement répandue, indirecte souvent, efficace toujours. Elle a eu raison des résistances les plus têtues ; elle a renversé la plus épaisse digue de sottises que jamais effort d'art ait rencontrée. En 1887, sur l'initiative de M. Lamoureux, *Lohengrin* fut représenté à Paris, représentation magnifique qu'une opposition violente et perfide priva de lendemain. Puis, l'Opéra ouvrit ses portes au drame wagnérien : *Lohengrin* reparut, et le succès fut immense ; *la Walkyrie* vint ensuite, et triompha sans encombre. On parla de jouer *les Maîtres Chanteurs*, on fit le projet de monter *Tristan*... C'est *Tannhäuser* qui obtint la priorité : *Tannhäuser*, antérieur à *Lohengrin* comme à *la Walkyrie*.

Ce choix était dicté par les raisons les meilleures. Lorsqu'il fut décidé, l'Opéra ne pouvait, matériellement, donner ni *Tristan* ni *les Maîtres*, j'entends de la manière dont ces œuvres-là doivent être représentées. De plus, l'heure de *Tannhäuser* était sonnée, bien sonnée même, à ce point qu'il eût été imprudent d'attendre davantage. Non seulement l'excellent effet de *Tannhäuser* à Bayreuth existait encore, assez décisif, assez proche pour qu'on fût obligé de s'inspirer

quelque peu de la mise en scène et des principes que nous avons tous admirés au Théâtre-Wagner, mais de plus l'on pouvait craindre que certains malentendus ne s'aggravassent avec le temps. Beaucoup de wagnériens français, de critiques et d'amateurs sont déjà trop enclins à sacrifier les premières œuvres du maître aux dernières, à se créer en imagination un « système de Wagner » qui rétrécit leur compréhension et leur fait méconnaître la vraie nature de l'artiste. Aujourd'hui, pour un grand nombre d'esprits, le fond n'est plus rien, la forme seule est tout, et de la forme on fait aisément la formule.

L'enthousiasme que provoquent en France les œuvres de Wagner nous réjouit extrêmement ; mais, comme il n'est pas toujours très éclairé, on doit le défendre contre ses propres aberrations. En admettant que *Tristan* eût réussi (ce qui, dans les conditions où il pouvait être monté, demeurerait assez douteux), vous eussiez vu le troupeau des naïfs déclarer hautement que *Tannhæuser* était une partition démodée, poncive, en retard, et ne plus même vouloir en entendre parler. Dieu merci, on a joué *Tannhæuser*, et l'événement, une fois encore, nous a donné raison.

*
* *

Devant le public et dans la presse, *Tannhæuser* a triomphé. Tout le monde a pu se convaincre, *de auditu*, que les parties de l'œuvre qui se rattachent à l'ancienne forme d'opéra ne sont ni si nombreuses ni si vieilles que les wagnériens du surlendemain le prétendent. Quant aux sublimes beautés de *Tannhæuser*, ces beautés que M. Schuré exalta en des pages éloquents après les inoubliables représentations de Bayreuth, elles se sont affirmées, avec la plus forte évidence, à cette représentation de Paris.

Quelques objections ont cependant été faites ; quelques wagnériens de haut mérite ont formulé des réserves, et des réserves plus graves que de raison. Plusieurs ont voulu opposer, en cette œuvre, la valeur du poème à celle de la musique, et sacrifier cette musique à ce poème. Bien que ces réserves, ingénieusement présentées, soutenues d'arguments nombreux et parfois très forts, n'aient pu vaincre le sentiment général du public et des artistes, elles indiquent l'état de certains esprits éminents et laissent voir une erreur qu'il est utile de combattre.

Posons d'abord les termes justes de la question. Or, cette question n'est point de savoir dans quelle mesure telle œuvre de Wagner nous plaît ou nous déplaît : c'est affaire de goût, de préférences personnelles. Elle n'est pas davantage de constater que, dans *Tannhäuser*, le problème du drame lyrique, du *Wort-Ton-Drama*, n'est point présenté, traité, résolu, comme il le sera dans *Tristan* : l'étrange serait qu'il n'existât point d'évolution, point de degrés, dans la maîtrise poétique et musicale de Wagner, et qu'une conception, formée il y a cinquante ans — avant la grande crise intellectuelle de 1848 et la composition des œuvres théoriques — fût réalisée identiquement comme *Parsifal* ou le *Crépuscule des dieux*. Non, rien de tout cela ne vaut d'être discuté. Voici la vraie question, ou plutôt les questions :

La nature de Wagner, artiste créateur, se révèle-t-elle à nous dans *Tannhäuser* comme dans les dernières œuvres, c'est-à-dire avec une clarté, une force, une richesse analogues ? — ou bien en est-il autrement ? La création poétique et la création musicale y sont-elles, oui ou non (je ne dis pas adéquates, parce que, suivant les drames, c'est l'une ou l'autre qui doit prédominer), dans ce rapport intime, indissoluble et magnifique que nous admirons aux œuvres de la dernière époque ? A ces deux questions l'on répondra du même coup, si l'on veut bien considérer avec soin, dans *Tannhäuser*, la musique.

Le poème de *Tannhäuser*, tout le monde le reconnaît grand et sublime. On n'est pas, d'habitude, aussi laudatif à l'endroit de la musique. Si pourtant nous la savons écouter, l'esprit libre des préjugés courants et des jugements superficiels, nous verrons que l'inspiration y est forte, spontanée, explosive — comme dans le poème. Si ce poème nous présente des « motifs » dramatiques qui reparaitront et se transformeront dans les œuvres suivantes, et qui, dès maintenant, atteignent à la plénitude de la puissance, la partition nous offre des motifs musicaux qui seront développés et variés en d'autres ouvrages, mais qui possèdent déjà, au suprême degré, leur caractère et leur accent typiques. Ce sont là des constatations et non pas des opinions ; et le luxe exceptionnel, dans *Tannhäuser*, des formes mélodiques fortement caractérisées, significatives, essentielles, reprises plus tard par le poète-musicien, est un fait indéniable, enregistré par tous les commentateurs.

Que reproche-t-on à la musique de *Tannhäuser* si l'on admet

l'intensité singulière de son inspiration, l'autorité de ses idées mélodiques, la beauté et la puissance de ses effets expressifs ? On lui reproche les formes d'opéra qui s'y rencontrent, sa « coupe », son rôle dramatique ; et sur ces points, toujours, on lui oppose le poème.

C'est ici le malentendu. Il y a correspondance étroite entre le poème et la partition, entre la forme littéraire de ce poème et la forme musicale de cette partition. Si la musique a des passages d'opéra, c'est que le poème en a aussi. Oui, ce poème admirable, merveilleux, ce poème où il n'y a pas une seule défaillance de conception, est encore coupé, en plusieurs passages, comme un poème d'opéra, et c'est en ces passages, *uniquement*, que la musique affecte les formes de l'opéra. Ce qui est vrai de la coupe des strophes ou des périodes s'applique également à la nature du vers, à la présence ou à l'absence des rimes, à la répartition de ces rimes, au resserrement ou à l'amplification du sens expressif dans ses rapports avec le style, la syntaxe, les mots. Comme aux dernières œuvres, la musique se moule ici sur le poème : il y a parallélisme complet, que dis-je ? union parfaite entre ces deux formes d'expression. Dans la *Lettre à Frédéric Villot*, Wagner déclare qu'en écrivant la musique de *Tristan et Isolde*, il s'aperçut que « la mélodie était déjà construite poétiquement » (1). C'est là une loi constante de sa production, une loi à laquelle il obéit inconsciemment dans *Tannhæuser*. Cette loi, il l'applique de façons diverses, suivant les époques et les œuvres ; mais toujours il y est fidèle, et le principe demeure le même, si les modes d'emploi sont différents. Et tenez, les remaniements de *Tannhæuser* sont instructifs à cet égard : dans la première scène entre Vénus et Tannhæuser, la plus largement modifiée en 1860-61, un certain nombre de vers purent sans doute recevoir une musique nouvelle, mais pour beaucoup d'autres, Wagner ne put ni ne voulut altérer fortement les formes mélodiques, se contentant d'accompagner ces formes d'un nouveau travail d'orchestre et d'un enrichissement de la trame polyphonique ; pour donner à la transformation musicale

(1) Ce principe est capital dans l'art wagnérien ; il doit être toujours présent à l'esprit des traducteurs qui s'attaquent aux œuvres du maître avec la préoccupation du chant. Néanmoins, des traductions très récemment publiées — car tout le monde veut traduire, même sans savoir l'allemand et la musique — prouvent que l'on n'a guère compris son importance.

de la scène toute la valeur nécessaire, il lui fallut aussi des vers nouveaux. D'ailleurs, cette scène était peut-être la seule où l'on pouvait trouver une sorte de disparité entre la conception dramatique et la réalisation musicale, disparité que Wagner supprima en remaniant la musique et en développant le poème. De tels remaniements musicaux, par contre, ne seraient pas admissibles dans le septuor des chanteurs : une phrase comme celle de Wolfram, *War's Zauber, war es reine Macht*, n'est pas seulement d'une belle ligne mélodique et d'une pénétrante expression ; la coupe des vers, la nature du style poétique, tout, dans ce discours de Wolfram, admet une forme habituelle à l'opéra, celle d'un *andante* vocal absolument régulier — et l'exige même. Cette coupe d'opéra est légitime ici ; elle se manifeste avec tout ce qu'elle peut avoir, occasionnellement, de charme, de logique, de noblesse et de beauté, comme au *Là ci darem la mano* de *Don Giovanni*... Un passage du deuxième acte, *Gepriesen sei die Stunde*, prévoit, appelle, commande la coupe régulière d'un duo musical, et cela par son style littéraire non moins que par sa disposition générale. Appliqué à ces paroles, à cette forme métrique, le style du dialogue musical de Siegmund et Sieglinde, par exemple, paraîtrait absurde et monstrueux. La différence est aussi grande entre la forme poétique extérieure d'un passage tel que celui-là et la forme allitérée, condensée, toute en radicaux, qui règne dans le poème de *la Walkyrie*, qu'entre les deux formes musicales correspondantes. Il faut donc se garder d'opposer, dans *Tannhäuser*, le poème à la musique, car là comme ailleurs, la merveilleuse correspondance de la nature musicale et de la nature poétique en Wagner — correspondance que l'on doit admirer déjà, ainsi que le remarque M. Chamberlain, dans *les Fées* — se révèle et se prouve à tout instant.

Quant au rôle dramatique de la musique, nous concéderons bien que certaines formes d'opéra, dans *Tannhäuser*, en restreignent parfois la liberté et l'efficacité, mais l'intervention de la musique est pourtant si riche, si expressive, si juste, si heureusement énergique, que les plus difficiles auraient mauvaise grâce à ne pas le reconnaître. Ici encore, les dissemblances entre *Tannhäuser* et les dernières œuvres ne sont pas tout à fait aussi profondes qu'on le croit. Du moins faudrait-il ne pas vanter dans les dernières œuvres

ce qui n'y est point, et ce qu'on reproche à *Tannhæuser* de ne pas avoir. Un de nos wagnériens les plus avisés et les mieux instruits s'étonnait récemment de ce que l'orchestre fit silence — tandis que Tannhæuser demeure immobile après l'écroulement du Venusberg et que le pâtre chante — au lieu de nous renseigner sur ce qui se passe dans l'âme du personnage principal. Mais, tout d'abord, il ne se passe rien en cette âme, pendant un bon bout de temps ! Tannhæuser est stupéfait, foudroyé par le miracle : il ne sait où il se trouve, ni ce qu'il voit, ni ce qu'il entend ; la vie est comme suspendue en lui. Enfin, si vous condamnez ici le silence de l'orchestre, ne devrez-vous pas le condamner également lorsque le jeune matelot, à la première scène de *Tristan*, fait entendre sa chanson, tandis qu'Isolde, sans un mouvement, demeure prostrée sur son lit de repos ?

*
* *

Quelques mots sur l'interprétation.

Tannhæuser, c'est M. Van Dyck. Le jeune artiste s'est montré hors de pair. C'est par lui, grâce à lui, que le public a pu comprendre, entrevoir du moins la signification du chef-d'œuvre. Je sais bien que s'il arrivait à « chanter » un peu plus le premier acte, l'effet serait meilleur encore ; mais les remarques à formuler sur ce point ou sur d'autres sont de pur détail, au regard de l'ensemble. Louons M. Van Dyck d'avoir été Tannhæuser, d'avoir vécu son personnage, d'avoir mené jusqu'au bout, dans un élargissement d'émotion tragique, le plus terrible rôle de ténor que Wagner ait écrit. Remercions-le d'avoir fait ce que voulait Wagner, d'avoir osé les mimiques et les attitudes voulues par le maître. D'un mot, il a été admirable.

M^{me} Caron a grand air et grand style : il est fâcheux, seulement, que ce style et cet air ne conviennent pas au personnage d'Elisabeth. M^{me} Caron n'a-t-elle pas compris son rôle, ou bien ne veut-elle pas le jouer selon le vrai caractère, ou bien ne le peut-elle pas ? Questions ardues, que je ne saurais résoudre. Et pourtant, voici une cantatrice, une tragédienne lyrique de mérite peu commun, de personnalité très intéressante et très rare, qui parfois trouve des accents meurtris, blessés, infiniment émus et pénétrants... M^{lle} Bréval, elle, n'a pas tiré du rôle de Vénus le parti que nous attendions, et il faut re-

connaître que M^{me} Lola Beeth, qui la remplaça quelque temps, ne fut pas sensiblement meilleure.

Quel superbe chanteur est donc M. Renaud ! Quelle voix, quel art pour la conduire, quelle ampleur de diction, quel charme de sonorité ! Rien ne manque à la création de l'artiste, que la modeste et courageuse volonté de réaliser le personnage conçu par Wagner... M. Renaud ralentit trop, il s'étale à l'excès sur les cadences, arrondit tout le temps ses effets vocaux et son geste, vient à la rampe, contemple les fauteuils d'orchestre, invoque les premières loges, oublie qu'il est Wolfram, le poète mystique et cependant viril, l'ami loyal et magnanime, l'indéfectible croyant, le chevalier chrétien, cuirassé d'héroïque abnégation. Et c'est vraiment dommage d'avoir à noter ces erreurs-là, car il faudrait peu de chose à M. Renaud pour atteindre à une quasi perfection.

M. Delmas est un superbe landgraf ; peut-être cependant pousse-t-il trop son personnage au grandiose et au pathétique. Mais la voix, la prononciation, l'autorité, tout cela mérite les plus chauds éloges. M^{lle} Agussol, M.M. Douaillier, Vaguet, Gallois, etc., s'efforcent de leur mieux et tiennent convenablement leurs rôles.

L'orchestre de l'Opéra est en progrès. M. Taffanel a obtenu des résultats dont il convient de le féliciter vivement. Il serait oisieux de rechercher si tel mouvement gagnerait à être un peu resserré ou un peu élargi, d'autant que les chefs d'orchestre les plus exercés aux œuvres de Wagner diffèrent parfois sur quelques points. Ce qui est sûr, c'est que l'exécution a paru plus claire et plus exacte que celle de *la Walkyrie*, plus chaleureuse également. Si nous en croyons certains bruits, les instrumentistes de l'Opéra commenceraient à oublier leurs traditions séculaires, s'intéresseraient à ce qu'ils jouent, et feraient effort pour assurer à l'œuvre l'interprétation dont elle est digne. Ce sont là d'excellentes dispositions que nous espérons voir s'accroître encore.

Les chœurs ne montrent pas un aussi beau zèle ; ils chantent trop souvent faux, négligent le rythme, ne suivent pas le bâton du chef d'orchestre avec l'attention nécessaire. Cependant ils sont un peu moins immobiles en scène que de coutume, particulièrement vers la fin du concours des chanteurs.

Quant à la mise en scène, elle n'est pas sans valeur, et représente

un très grand effort. Mais, ce dont j'enrage, c'est de voir des fautes assez graves qu'il serait très facile d'éviter, sans plus de travail ni de dépense. Pourquoi la bacchanale est-elle si calme ? Serait-ce parce que MM. les abonnés — à ce qu'affirment de mauvaises langues — auraient été jaloux des danseurs saisissant les danseuses à pleins bras ? Pourquoi la lumière et l'ombre ne sont-elles pas mieux réglées au changement de tableau du premier acte, et pendant le troisième acte tout entier ? Pourquoi l'apparition de Vénus est-elle si brusque et si crue, dépouillée de toutes les troubles visions qui la doivent précéder, et du mystère inquiétant qui doit flotter autour d'elle ? Pourquoi Vénus ne disparaît-elle pas aux regards lorsque le nom d'Elisabeth est prononcé, sur l'éclat tonnant des trombones ? Pourquoi l'arrivée des jeunes pèlerins, leur allure, leur façon de chanter sont-elles si dépourvues d'allégresse et d'émotion ? Cette mise en scène du miracle final demanderait à être profondément modifiée.

Mais, encore un coup, nous n'insisterons pas sur ces erreurs, réformables si l'on veut bien s'en donner la peine (la très petite peine), et qui ne peuvent annihiler les progrès accomplis. La représentation parisienne de *Tannhäuser* marque, à tous les points de vue, même à ceux que nous venons d'examiner, une étape sérieuse dans la voie des améliorations nécessaires.

ALFRED ERNST.

RECENSIONI

Storia.

Commemorazione della Biforma melodrammatica. Atti dell'Accademia del R. Istituto musicale di Firenze. Anno LXXIII (Firenze, Galletti e Coesi).

Come opportunamente osserva il professor Riccardo Gandolfi, l'avvenimento della Riforma Melodrammatica, al quale si deve la maniera di dare alla musica la vera interpretazione drammatica, che generò la tragedia lirica, l'impulso per il congiungimento indissolubile della musica e della poesia in una nuova forma rappresentativa sulle traccie dell'antica tragedia greca, è troppo conosciuto da chi possiede anche scarse cognizioni storiche e discreta coltura generale, perchè gli intendimenti di quella riforma furono suggeriti tanto dallo spirito dell'arte, quanto da quello della letteratura ed ampiamente discussi, spiegati e commentati in ogni tempo.

Sarebbe, tuttavia, stato veramente indecoroso per la colta e gentile Firenze, alla cui leggendaria Camerata del Conte di Vernio si deve « la gloria di avere, spezzati i vincoli del passato ed inaugurata per la musica l'era nuova, reso il linguaggio dei suoni schietto « rivelatore delle passioni e dei sentimenti umani », sarebbe stato — dico — indecoroso il lasciar passare in silenzio la ricorrenza del terzo centenario del memorabile rivolgimento, il cui inizio si può raffigurare nella rappresentazione scenica in casa Corsi nel 1594 della *Dafne*, musicata da Jacopo Peri su libretto di Ottavio Rinuccini. E difatti vi provvide in modo degno la Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze, la quale deliberava di tenere una adunanza solenne, di porre nell'Istituto una lapide commemorativa, di pubblicare un libro storico per cura di una Commissione speciale, di cui eleggeva presidente lo stesso professor Gandolfi, che fino dal 1891 in una tornata accademica propose la doverosa commemorazione e poi la propugnò incessantemente con caldo amore. Non si trattò, si vede, di feste di pomposa singolarità, quali spesso e volentieri si fanno per cose di ben minor conto, ma di un ricordo semplice,

cordiale e al tempo stesso dignitoso, di un omaggio di riconoscenza a quei gentiluomini fiorentini, che si adunavano in casa Bardi e colla loro coltura, colla loro tenacia, coi loro mezzi dettero principio a quella manifestazione artistica, che progredì costantemente e da tre secoli ci rallegra ed esalta, dando « all'arte dei suoni la « mirabile potenza di esprimere la molteplicità e varietà degli affetti suscitati nel cuore umano in conformità della sua natura e « delle cagioni diverse, che dolorosamente e lietamente lo com-
« muovono ».

Con riserva di parlare poi della adunanza solenne e di riportare il testo della lapide commemorativa, gioverà intrattenersi, sebbene di volo, sulla interessante pubblicazione che l'Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze volle consacrare nei suoi Atti, poichè l'acume, la dottrina degli scrittori ci dà affidamento del valore dei loro lavori. Precede una prefazione del prof. Augusto Conti, nella quale, sintetizzato armoniosamente il concetto dei riformatori, egli dà ragione del libro, che si compone di quattro parti e cioè di una storia critica sull'opera in musica dal memorabile avvenimento fino all'epoca attuale, dovuta al dotto bibliotecario del R. Istituto Musicale, professor Riccardo Gandolfi, di una biografia di Jacopo Peri, scritta da un sagace indagatore delle carte degli archivi fiorentini, l'avv. Odoardo Corazzini, di uno studio competentissimo sulle opere di Ottavio Rinuccini del professor Guido Mazzonis e finalmente di un saggio storico-artistico di A. Warburg sui personaggi, sui costumi, sulle scene delle rappresentazioni di quel tempo, corredato di tavole finamente eseguite.

I lavori su Jacopo Peri, che il dramma del Rinuccini sollevò a melodramma, e su Ottavio Rinuccini, l'elegante poeta fiorentino, che al Peri porse il soggetto e i versi, sono certamente da consultarsi con profitto della storia e della letteratura da quanti amano conoscere a fondo un periodo importante dell'arte nostra, ma il maggior interesse si rivolge per noi alla monografia del Gandolfi, che in modo succinto, pur nulla omettendo, contempla la storia dell'opera in musica nei « trecento anni, dacchè sulle rive dell'Arno, per effetto della applicazione della monodia alla pastorale « la *Dafne*, ebbe vita la manifestazione più affascinante, più splendida, più completa dell'arte musicale, cioè quella rappresentazione « teatrale, che, dapprima detta opera scenica per musica, più tardi « opera musicale, fu infine denominata, con vocabolo universalmente « adottato, opera soltanto ».

È indubitato — egli scrive — che il rinascimento della poesia teatrale, l'intento dei principi italiani di dare alle pubbliche feste

solennità e pompa, favorirono quel genere di opera teatrale, che, senza tener conto dei germi embrionali intraveduti da alcuni in composizioni più remote, cominciò a prender vita con l'*Orfeo* del Poliziano e l'amore per il teatro sviluppò in breve tempo col concorso degli intermedii, come quelli dell'*Aminta* del Tasso. A questo proposito il Gandolfi (che già altrove ebbe occasione di rilevare, con dettaglio di documenti e di notizie, i meriti di due insigni artisti, Cristofano Malvezzi ed Emilio Dei Cavalieri, che se non figurano direttamente quali iniziatori della riforma, ne accelerarono efficacemente la effettuazione), cita ed enumera gli intermedii, scritti in occasione di feste pubbliche in Firenze, specialmente di nozze, in onore di illustri personaggi, dal Corteccia, dallo Striggia, dal Bati, dal Malvezzi, dal Cavalieri, dal Marenzio e da altri.

Delineato l'affermarsi, sulla fine del cinquecento, dei primi tentativi di canti a voce sola con accompagnamento di viola, escogitati da Vincenzo Galilei, l'autore ci presenta la innovazione (1) di Claudio Monteverdi, il quale seppe trarre gran partito dalle dissonanze naturali, trovò insolite combinazioni acustiche, modulazioni transitorie ed intuì la potenza dell'uso perspicace degli strumenti, onde sorse poi quel genere pittoresco e descrittivo, trattato dal Lulli, dal Rameau, dal Gluck e da altri e in modo sorprendente dal Wagner. L'influsso funesto della letteratura, il perversimento prodotto dal barocchismo conducono l'autore a soffermarsi alquanto sul seicento, in cui l'opera buffa ebbe un tipo sufficientemente completo nel *Potestà di Colognole*, posto in versi da Andrea Moniglia e musicato da Jacopo Melani. L'analisi di questo secolo gli porge, poi, occasione di accennare alla elaborata trasformazione della melodia, essenza e vita del melodramma. Infatti, la melodia del Peri e del Caccini, concepita a nota e parola senza veruna ripetizione, cominciò ben presto a esser modificata col canto vocalizzato e nel ricorrere alle canzoni popolari, determinatisi i primi tentativi della morfologia con l'introduzione dell'aria (2), essa prese proporzioni

(1) Non di rado avviene che lo sfoggio di acume di qualche postero attribuisce agli intendimenti di artisti, di letterati, di scienziati un merito come preconcelto, mentre, invece, esso non è dovuto che al caso: epperò credo non fuor di luogo il ricordare che negli scritti dello stesso Monteverdi si appalesa il deliberato proposito di innovare, come, ad esempio, dalle seguenti sue frasi: « mi posi con « non poco mio studio et fatica per ritrovarlo », « mi è parso bene perciò il far « sapere che da me è nata la investigazione et la prova prima di tal genere ».

(2) Mi pare prezzo dell'opera il riportare integralmente questo brano del professor Gandolfi: « Devesi, però, notare che per un cert. tempo il vocabolo *aria*

periodali simetriche, esplicandosi mirabilmente per virtù dello Scarlatti, capo di una scuola, per non breve tempo vanto d'Italia, onde il canto assunse importanza straordinaria.

Ma, per non dilungarmi troppo, basterà appena rammentare, anche perchè ben nota, la virtuosità del secolo decimottavo, l'affettazione, la tirannia convenzionale, dalla quale per buona ventura furono immuni, o quasi, i compositori di opere buffe, soprattutto quella pleiade di maestri napoletani, inventori di briose e gentili cantilene, senza dimenticare, però, la venerazione, cui ha diritto Pietro Metastasio per quanto si adoperò con ponderata mente in vantaggio del melodramma. Spetta al nostro secolo, dopo lo sviluppo dei principii estetici del Gluck ed i parti dell'ingegno multiforme del Mozart, il benefico risveglio dell'arte melodrammatica, che, sull'inizio di esso, era in uno stato di letargo, e specialmente a noi italiani l'orgoglio legittimo della melodia pura, ampia, euritmica di Gioacchino Rossini, seguito da una balda schiera di illustri autori, della nuova (1) affascinante maniera di Vincenzo Bellini, presa a modello dal Pacini, dal Coppola, dal Mercadante e da altri, della eternamente fresca ed universale opera di Giuseppe Verdi, che « trasfuse nella parola musicata perfetto accordo di arte e di « umana sensibilità, dandoci la melotragedia essenzialmente drammatica ».

Questo lavoro, in cui, come è naturale, viene anche particolarmente trattata l'opera tedesca e sono vagliate, in confronto della

« designò genericamente i brani scritti a una sola voce o quella specie di *arioso*, « suggerito dai madrigali del Caccini, che lasciò poi luogo all'aria propriamente « detta, disposta a strofe, come la canzone, allorchè la declamazione fu posposta « alla periodologia, onde il motivo divenne il tema per trarne fuori la cantilena « e cominciò ad affermarsi la formalistica musicale. In appresso, sia per evitare « la monotonia, sia per favorire la varietà dei contrasti, fu ideato di aggiungere « un pensiero accessorio, che, in un tono relativo a quello principale, costituisce « la seconda parte del pezzo, riconducendo poi al motivo iniziale. Così si precisava meglio la forma del componimento, forma che con più ampio svolgimento, « prese in seguito il nome di *aria col da capo* ».

(1) Notevole parte del lavoro sono le pagine che il Gandolfi dedica agli intendimenti di Vincenzo Bellini e di Felice Romani, le quali — mi riporto anche alla considerazione già espressa nella nota relativa al Monteverdi — dimostrano in questi due sommi ingegni lo scopo definito, gli sforzi perseveranti, fruttuosi a pro del teatro musicale. Sorvolo sulle pagine dedicate al Rossini e al Verdi, anche perchè già stati presi a soggetto di speciale studio dal professor Gandolfi, il primo nella occasione del trasporto a Firenze delle ceneri del sommo pesarese, l'altro nella circostanza del giubileo artistico del grande contemporaneo.

italianità dei nostri compositori, le trascendentali concezioni di Riccardo Wagner, fu letto nella solenne adunanza accademica del professor Rasi, direttore della Scuola di Recitazione di Firenze, prima della esecuzione dei qui descritti frammenti musicali illustrativi:

1° MARENZIO LUCA, Madrigale a 4 voci, composto ed eseguito per le feste nuziali de' Granduchi di Toscana (1589);

2° PERI JACOPO, Canzone di Tirsi nella *Euridice* (1600);

3° MELANI JACOPO, Rispetto nel Melodramma giocoso « *La Tancia*, ovvero *Il Potestà di Colognole* » (1657).

Per ragioni indipendenti dalla sua volontà il (1) Direttore del-

(1) Colgo l'occasione per menzionare i tre riuscitissimi concerti che la Direzione del R. Istituto suddetto ha dato testè per porgere ai proprii alunni, con ottimo fine di educazione musicale, la viva dimostrazione del progressivo sviluppo operatosi nella trattazione della musica strumentale da camera dalle origini fino alle composizioni del Beethoven, come meglio si rileva dai programmi che riporto:

- 1° Concerto. — GABRIELI ANDREA (1510-1586). *Canzona in Fa*, per organo.
- FRESCOBALDI GIROLAMO (1583-1664). *Ricercare cromatico*, per organo.
- COUPERIN FRANCESCO (1668-1733). *Sœur Monique* } per
 — Detto. *Les Moissonneurs* } clavicemb.
- CORELLI ARCANGELO (1653-1713). *Concerto grosso*. N. 12 per istrumenti ad arco.
- BACH SEBASTIANO (1685-1750). *Preludio e fuga in Mi b*, per organo.
- VIVALDI ANTONIO (16.-1743). *La primavera*, 1° dei quattro concerti dell'opera « Il cimento dell'Armonia e dell'Invenzione ».
- BACH SEBASTIANO. *Secondo dei tre concerti* per 2 clavicembali.
- 2° Concerto. — SCARLATTI DOMENICO (1683-1757). A { *Tempo di ballo*.
 B { *Allegro*.
- HÄNDEL GIORGIO (1685-1759). *Suite*.
- BACH FILIPPO EMAN. (1714-1788). *Sonata 3ª* (Edizione Bulow) in *La magg.*
- HAYDN GIUSEPPE (1732-1809). *Quartetto in Sol magg.* (7° dei celebri).
- TARTINI GIUSEPPE (1692-1770). *Variasioni* dell'opera « *L'arte dell'arco* ».
- MOZART WOLFANGO (1756-1791). *Quintetto in Sol min.*
- 3° Concerto. — BEETHOVEN LUIGI (1770-1827). *Settimetto*, Op. 20.
- Detto. *Sonata*, Op. 47.
- Detto. *Trio*, Op. 97.

l'Istituto, Maestro Guido Tacchinardi, ha dovuto limitare questo corollario a tre soli pezzi, poichè consta — nè dispiacerebbe di vederlo presto effettuato — che egli avea predisposto un programma assai più ampio, tale da dare una completa idea dello svolgimento della musica teatrale, come il seguente :

PERI, *Euridice*. Prologo.
 LANDI, *S. Alessio*. Duettino de' paggi.
 MELANI, *La Tancia*, ovvero *Il Potestà di Colognole*. Frammento.
 CAVALLI, *Gasone*. Aria.
 LULLI, *Armida*. Scena.
 SCARLATTI, *Tigrane*. Aria.
 PERGOLESI, *Serva Padrona*. Intermezzo secondo.
 TRAETTA, *Tindaridè*. Scene.
 GLUCK, *Alceste*. Coro.
 MOZART, *Don Giovanni*. Finale.
 PAISIELLO, *Barbiere di Siviglia*. Terzetto degli Starnuti.
 BEETHOVEN, *Fidelio*. Duetto.
 SPONTINI, *Ottomita*. Coro ed aria.
 WEBER, *Oberon*. Primo coro.
 ROSSINI, *Guglielmo Tell*. Congiura.
 BELLINI, *Sonnambula*. Rondò.
 MEYERBEER, *Roberto il Diavolo*. Cavatina Isabella.
 DONIZETTI, *Elisir d'amore*. Duettino.
 WAGNER, *Lohengrin*. Preludio 1°.
 VERDI, *Rigoletto*. Quartetto.

Ecco, infine, giusta la fatta riserva, la iscrizione della lapide che segna la data della commemorazione, dettata dal prof. Augusto Conti :

*Alcuni gentiluomini fiorentini
 Sulla fine del secolo decimosesto
 Iniziarono la riforma melodrammatica
 Nelle case dei Bardi
 E il 3 di febrato del 1895
 Celebravano sì memorabile avvenimento
 L'Accademia ed il Regio Istituto Musicale
 Di Firenze.*

E. M.

F. DE MÉNIL, *Les grands musiciens du Nord: L'École Flamande du XV^e siècle* (à la Revue du Nord, 80, rue de Verneuil. Paris, 1895).

In questo libro, dopo aver toccato di Carlo il Temerario protettore delle arti, e fatto cenno della cappella musicale dei re di Francia, l'A. riuni le scarse notizie che fu possibile scoprire a tutt'oggi su Dufay, Binchois, Obrecht ed Okeghem, e sulle loro scuole. Aggiunge appunti circa le composizioni flamminge dell'epoca giunte fino a noi, ma lo fa sotto il punto di vista bibliografico, omettendo del tutto la parte critica, che maggiormente interesserebbe.

Ciò è tanto più strano in quanto che nell'introduzione dice errore, accreditato dai bei versi di due grandi poeti (A. de Musset e V. Hugo), l'ammettere nata la musica moderna in Italia col divino Palestrina, mentre i flammingi del quattrocento, *nous le prouvérons, en sont les vrais fondateurs* (pag. 7); e ribatte a pag. 16 che la scuola flamminga si liberò ben presto dai difetti d'origine *pour arriver à la forme que les Italiens du seizième siècle trouvaient presque toute faite et dont ils s'attribuèrent l'honneur de l'invention*. Anzi (pag. 6) *sous la pernicieuse influence italienne les bonnes traditions s'oublièrent*, ecc. (!!!).

Il signor De Ménil ignora certo la storia dell'arte, e non conosce quelle maravigliose *frottole* che gl'Italiani composero nei primi anni del secolo XVI curando il ritmo, la melodia e il sentimento, in aperto contrasto coi flammingi, che facevano soltanto pompa di frivoli artifici e di vuote astruserie. Senza tema di errare si può asserire che colle *frottole* s'iniziò quel movimento che più tardi per merito del Palestrina, del Peri, del Caccini e del Monteverde finì col creare la musica moderna.

L'onore dell'invenzione di certe forme fu riconosciuto senza restrizione agli Italiani; i quali se lo meritavano per il loro genio creatore, che seppe sciogliere l'arte dalle pastoie della scuola flamminga. Ma per M^r De Ménil invece *la pernicieuse influence italienne* ha guastato tutto! Gli lasciamo di buon grado il vanto della scoperta.

La quale del resto non è la sola che egli abbia fatto: *Le jeu de Robtn et de Marton*, composto nel 1285 da Adam de la Halle, e rappresentato a Napoli, ha, *sans aucun doute, servi de modèle aux compositeurs des écoles vénitienne et napolitaine*.

Per chi conosce l'intendimento degl'inventori del melodramma e l'indirizzo che questo prese a Venezia ed a Napoli, l'asserzione del signor De Ménil riuscirà per lo meno stravagante, dal momento che la critica moderna ha stabilito che l'opera di Adam de la Halle

altro non è se non l'adattamento di canzoni popolari ad un'azione drammatica. Riconosciamo però che il signor De Ménil non ha osservato come gl'Italiani abbiano avuto l'agio di studiare per più di tre secoli il prodigioso modello.

Rilevo un errore del signor De Ménil: Palestrina non ebbe per maestro il francese Claudio Goudimel, che probabilmente non fu mai a Roma, bensì un olandese che scrittori contemporanei chiamano Gaudio Mell (Cfr. CAMETTI A., *Cenni biografici di Giovanni Pierluigi da Palestrina*; Milano, Ricordi, 1895).

Aggiungerò che Ottaviano dei Petrucci, nato a Fossombrone, inventore della tipografia musicale, è abbastanza conosciuto perchè lo si possa citare senza storpiarne il nome; il signor De Ménil ne fa un Petrucci Fossombrone di dubbia nazionalità.

A *L'École flamande du XVI siècle* faranno seguito *Josquin de Près* e *L'École flamande du XVI siècle*, lavori annunziati in preparazione dall'A. O. C.

Dr. G. VAN DOORSLAER, Philippe de Monte, célèbre musicien du XVII^e siècle (Malines, 1894. L. et A. Godenne (p. 11).

Attribuire a Malines, anzichè a Mons, il vanto d'essere il paese natale dell'ultimo dei grandi musicisti fiamminghi antichi: ecco lo scopo dell'autore.

La questione è ampiamente trattata dal Fétis nella *Biographie universelle des musiciens*; ma il D^r G. Van Doorslaer vaglia di nuovo gli argomenti *pro* e *contra* Malines, e colla scorta di qualche ricerca fruttuosa arriva a conclusioni abbastanza soddisfacenti.

Stabilita indiscutibile l'ortografia *de Monte* (e non *de Mons* o *du Mont*), dopo aver dimostrato che nel XVI secolo esistevano a Malines:

- 1° dei *de Monte*,
- 2° dei *Philippe de Monte*,
- 3° dei *de Monte musicisti*,

l'A. crede sinceramente di poter considerare, fino a prova contraria, *Philippe de Monte* come malinese. O. C.

Critica.

CARLO BARASSI, Lettere di Felix Mendelssohn-Bartoldy, 1830-1847. tradotte dall'originale (Ulrico Hoepli. Milano, 1895).

Chiuso il libro — tra gli ultimi sbadigli provocati dalla noia della lettura — io mi son chiesto: a che pro la traduzione di quest'epistolario? E confesso che nè trovai allora, nè mi soccorse poi, una risposta soddisfacente. L'epistolario ebbe — dicono — onore di molte

edizioni in Germania. E questo, meglio forse che i commenti al *Capitale* di Karl Marx e le dispute sul supino in *u*, può dar un'idea esatta della proverbiale pazienza tedesca. Ma che a noi italiani (poi che la traduzione, imagino, fu fatta per gli Italiani) debba parere assai importante l'apprendere che Felice Mendelssohn-Bartoldy amava poco i vetturali fiorentini, e pregiava per compenso moltissimo i *broccoli alla romana*; ch'egli si diletta a veder ballare da Orazio Vernet negli aristocratici salotti della città papale il saltarello popolare, e non isdegnava poi di correggere, democraticamente, ai buoni toscani gli errori di pronuncia... francese; ed altre ed altre singolarità così fatte — il signor Barassi, spero, mi vorrà consentire di dubitarne. A noi piacerebbe di conoscere nei suoi intimi pensieri l'artista — e in queste lettere l'artista, che pur fu nel *Mendelssohn* squisito, si rivela assai poco; a noi gioverebbe, almeno, di studiar l'uomo — ma l'uomo non ebbe nè per fortuna di eventi nè per originale energia di carattere nulla di singolare. Che anzi, chi non conoscesse per le opere l'intelletto del maestro di Amburgo sarebbe tentato da questo epistolario di crederlo mediocre. La sua conversazione con l'*Apollo Musagete* germanico non gli inspira altra commozione che di compiacimento; il viaggio in Italia, ch'ei pure potè compiere nelle migliori condizioni, favorito da commendatizie e festeggiato e acclamato, non gli suggerisce nè un pensiero personale nè un'osservazione caratteristica nè un giudizio un po' lontano dai comuni: come ogni buon borghese, egli si stempera in parole d'ammirazione d'innanzi ad un'opera di freddo e falso artificio quale l'*Aurora* di Guido Reni; come ogni buon tedesco, egli stupisce della indifferenza religiosa degli Italiani, che pur pel nostro popolo è nota e invincibile legge etnica e storica; come ogni buon israelita, egli si duole della avidità degli albergatori e della folla degli accattoni cospiranti ai danni degli stranieri doviziosi — ecco tutto.

Musicista coscienzioso, certo; carattere buono e leale, intelletto colto, senza alcun dubbio — ma nè la bontà si eleva mai in queste pagine a uno scatto d'impeto generoso, nè la coltura assorge mai a larghezza vera di raffronti e di giudizi, e inchina invece miserevolmente all'ecllettismo; ma in tutto il libro non una pagina è arditamente bella di pensiero e di sentimento, non una frase è profonda, non un'immagine è geniale.

Qualche osservazione giusta su l'esecuzione della musica sacra in Italia, qualche accenno a' suoi lavori (per lo più di date e di condizioni esteriori), qualche ricordo di Goethe, e alcuni giudizi esatti, che qua e là avviene di notare, potevano forse persuadere

la raccolta d'una cinquantina al più di queste lettere; nulla proprio consigliava la traduzione d'un intero epistolario così lungo, così comune, così insolitamente uniforme.

I cenni sulla vita e le opere del maestro che il traduttore pose innanzi alle lettere, a mo' di prefazione, sono chiari, dotti, esattissimi, e fanno onore all'ingegno e alla coltura del Barassi; dal cui valore ci è caro d'attendere presto qualche più geniale lavoro.

R. G.

ÉTIENNE DESTANGES, L'évolution musicale chez Verdi (Aïda, Othello, Falstaff)
(Paris, Librairie Fischbacher, 1896).

A chi ricorda ciò che fu scritto fra noi — dopo le rappresentazioni dell'*Otello* e del *Falstaff* — intorno all'ultimo glorioso rivolgimento dell'arte verdiana, non parranno nuove queste pagine; nelle quali tuttavia piace di dover riconoscere una certa larghezza di criterii e d'intenti. E questo è pel signor Destranges il miglior titolo alla lode. Avrei dovuto anzi dire l'*unico titolo*, poi che la critica dello scrittore francese, così assennata, se non originale, nel giudizio complessivo, fa molto spesso cilecca ne' particolari; e le analisi, che l'autore si compiace di chiamar « minuziose », appaiono invece semplicemente pedestri, e assai affrettate per giunta, assai sommarie, assai aride (perchè non dirlo?) di pensiero e di parola. Nè mancano i pregiudizi. Questo, per esempio, stranamente ridevole: che se il Verdi fosse, per sua fortuna, nato in Francia, l'arte conterebbe qualche capolavoro di più; al che vien fatto per compenso di pensare, non senza inquietudine, quali opere mai potrebbe contar la critica, se il Destranges, per sua disavventura, fosse nato italiano. E quest'altro, stranamente fastidioso: che ove manchino, a imagine dell'estetica wagneriana, i *temi conduttori*, non è possibile alcuna chiara significazione o rivelazione musicale della psiche dei personaggi d'un dramma. Non altrimenti (tanto è vero che anche i più liberi ingegni hanno i lor momenti di pedanteria) il Baretto non sapeva acconciarsi a credere che dopo il miracolo dell'*Orlando* potesse comporsi un poema in altra forma che in quella dell'ottava rima, e a Giuseppe Parini rimproverava d'aver disteso il *Giorno* in endecasillabi sciolti. È vero che gli risposero le risa degli artisti.

R. G.

ÉTIENNE DESTANGES, Une partition méconnue. Proserpine, de C. Saint Saëns.
Étude analytique (Paris, Librairie Fischbacher, 1896).

Il difetto non è del libro, ma del metodo; e nella critica musicale il metodo accenna oggi pur troppo a prevalere.

Poichè la sintesi è ardua, il passarsene pare miglior partito; che

rileva poi se senza di essa la critica si risolve in un artificio vano, diletto di scioperati o industria di pedanti?

Su la copertina del volume o nell'intestazione dell'articolo si scrivono le parole « Studio analitico », e con ciò l'impotenza d'ogni lavoro sintetico è non so se meglio dissimulata o scusata. Ma non attendetevi nè anche poi, in compenso, ad una indagine sottile — intesa a sceverar gli elementi onde si compone l'opera esaminata, e a determinarne i caratteri e le derivazioni e le ragioni; sarebbe pretendere troppo. Nel fatto lo scrittore che si dà nome d'« analista », si contenta d'assai meno; con francescana modestia egli si riduce volontario a un ufficio tra di volgarizzatore e di espositore — e del dramma indugia a raccontar per minuto l'argomento, quasi che questo avesse di per sè valor d'arte e non l'attingesse tutto e solo in vece dal modo onde si atteggia e si avviva nella forma; e della musica si sta pago a descriver gli effetti (con, al più, qualche citazione di temi) in un frasario, ove si ripetono le medesime espressioni scolorite dall'uso, e ricorrono gli stessi epiteti scoccolati ad ogni volger di pagina con monotona costanza, come i grani d'un rosario ad ogni ripresa di mistero. E così chi legge, se già conosce l'opera, non sa che farsi d'un esame che è semplice esposizione; se non la conosce, può comporsene a un di presso il concetto che d'una galleria di quadri riuscirebbe a formarsi un cieco, il quale pazientemente si affidasse alle cicalate descrittive d'un *cicerone*.

E dopo ciò io non vorrei dire che questa critica del *Destranges* sia peggiore delle altre che, nel genere, l'hanno preceduta. Ma certo, come le altre, è una fatica a fatto vana: ecco tutto. R. G.

CHARLES GOUNOD, Mozart's Don Giovanni. A Commentary. Translated by Windeyer Clark and J. T. Hutchinson (London, Robert Cocks et Co, in-16°).

Quale sia il valore di questo libro, che pare ben più *voluto* che *sentito*, è inutile discutere qui. Chi s'interessa di questioni musicali l'avrà certamente letto allorchè in elegante veste tipografica fu ripubblicato per ben tre volte a Parigi pochi anni sono. La traduzione che ora ci danno i signori Windeyer Clark e J. T. Hutchinson, che è appunto fatta sulla 3ª edizione francese, non è certamente meno elegante di questa, e malgrado non crediamo possa essere un contributo notevole alla coltura musicale inglese, servirà almeno a diffondere fra il gran pubblico la conoscenza di alcune particolarità del carattere musicale di Carlo Gounod. G. B.

Opere teoriche.

HENRI VATIN, *Cours populaire d'instrumentation*, à l'usage des directeurs de sociétés orphéoniques (F. Sudre, facteur d'instruments de musique. Paris, rue des Poitevins, 4, 1894).

Di carattere elementare il trattatello del signor Vatin è lavoro accurato e succoso; oltre la descrizione, accompagnata dal disegno dei singoli strumenti contiene norme per la composizione delle bande e fanfare; questa anzi ne è la parte più commendevole. A. E.

LOUIS HOYOLS, *Solfège moderne élémentaire rythmique et pratique* (Ad. Wesmael-Charlier. Namur, 1895).

Questa raccolta divisa in tre parti, pubblicate separatamente, comprende 595 esercizi brevi e graduati, e va lodata pel fatto che porge esempi delle misure $\frac{5}{4}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{15}{8}$, da molti metodi tenute in non cale. A. E.

B. CHARPENTIER (Professeur de chant), *Le style et le chant* (E. Gremig. Grenoble).

Dedicando a'suoi discepoli questi consigli e ammaestramenti, il signor Charpentier li afferma dettati dalla lunga esperienza dell'ufficio suo di insegnante. Veramente convien dire che l'esperienza dei maestri di canto sia a un di presso la medesima per tutti, da che queste cose io mi sovvegno d'averle lette in almeno venti trattati. Ma forse il Charpentier che tanti precetti ha dato ai suoi allievi, ha voluto anche insegnar loro con l'esempio come sia agevole il porne in pratica almen uno; e a dimostrarlo ha scelto e seguito l'antichissimo « *repetita tuvant* ». R. G.

CH. J. D., *Cours élémentaire de chant*, à l'usage des enfants des écoles chrétiennes (Longly-Collard. Beaussing, 1894).

Nulla che distingua questo fascicoletto dagli innumerevoli consimili, e ci accontentiamo d'annunziarlo. A. E.

JENNY LIND, *A record and analysis of the « method » of the late Madame Jenny Lind-Goldmidt by W. S. Rockstro* (London & New-York, Novello, Ewer and Co).

Buona parte di questa breve monografia era già apparsa nel 1891 a Londra sotto il titolo: *Jenny Lind the artist*. Sebbene il libretto sia da ritenersi più che altro come pietoso tributo d'affetto alla memoria della celebre cantante svedese, essendone editore il marito, Otto Goldschmidt, esso non manca tuttavia di qualche interesse per l'accurata notazione delle cadenze e dei passi di bravura quali venivano cantati da quell'artista, educata alla classica scuola del bel canto. E. N.

Strumentazione.

Le secret des célèbres luthiers italiens découvert et expliqué par Otto Miggé de Coblenz, sur le Rhin (Francfort sur Meine, 1894. Standt frères, imprimeurs-éditeurs).

Secondo il signor Otto Miggé il segreto sarebbe semplicissimo — lo si espone e lo si spiega in poche parole: essendo l'elasticità del legno il principale fattore della perfetta sonorità nel violino, deve esser data la vernice al coperchio, sempre più o meno arcuato nello stromento finito, quando esso non è ancora attaccato alle fasce, per la ragione che una tavoletta tenuta curva tende ad irrigidirsi sotto l'azione della verniciatura, e si mantiene elastica se verniciata nello stato naturale. E *naturale*, dice l'autore, questa verniciatura — *non-naturale* l'altra.

La vernice stesa sul violino finito (chiuso) ha un'influenza tanto maggiormente dannosa quanto più ne è arcuato il coperchio.

Gli stromenti antichi colla verniciatura naturale comportavano il coperchio piuttosto grosso senza che l'elasticità ne soffrisse; nei moderni, verniciati non-naturalmente, si ottiene abbastanza elastico il coperchio col diminuirne lo spessore e col farne meno forte la curvatura; e pure assottigliando il coperchio si rimedia in un violino antico che avesse perduto l'eccellenza del suono per una riverniciatura.

Trovarei da osservare all'A. che la verniciatura non-naturale tanto meno deve togliere all'elasticità del legno curvato quanto più è grande lo spessore di esso; mi piacerebbe che l'obiezione potesse essere confutata.

Tale in sostanza il segreto del Miggé, il cui libro non credo di riassumere per le innumerevoli osservazioni storiche artistiche e tecniche che vi sono svolte con mirabile filatura di argomentazione. Ne presenterò piuttosto per sommi capi il contenuto, che sarà studiato con profitto da ogni liutaio.

Dopo una prefazione un po' enfatica l'A. espone le vicende degli stromenti fabbricati dai grandi liutai Gasparo di Salò, Maggini, Amati, Stradivari, Guarneri, Bergonzi, Guadagnini, Ruggieri, Stainer (1550-1750), ed accenna agli infelici tentativi dei costruttori moderni che, pur copiando fedelissimamente i modelli antichi, non ottennero l'effetto cercato, e riescono anzi a risultati migliori allontanandosi dalle tradizioni dei maestri più celebri. Le ricerche se questi avessero un segreto a nulla approdarono.

Stabilito che nei manuali di liuteria la maggior parte dei dati è erronea, l'A. passa a fissare le proporzioni del violino per mettere in giusta relazione le sue misure col volume d'aria della cassa so-

nora. La forma della curvatura del coperchio determina la grossezza del legno, ecc. Un quarto di millimetro nello spessore d'un violino esercita una grande influenza se esteso su tutta la sua superficie.

La forma delle F F (ouïes) deve secondare il loro ufficio perfettamente spiegato dall'A.

Dopo varie considerazioni sulle diverse parti dello stromento l'A. tratta a lungo delle vernici, ed arriva alla conclusione che l'antica vernice italiana, dorata e trasparente, era preparata con lacca in grani sciolta nell'alcool, aggiuntavi qualche goccia d'olio di ricino per evitare una essiccazione troppo rapida. E qui l'A. espone con buona copia di osservazioni e di esperienze il secreto della *verniciatura naturale*, e mette in piena luce la rovina dei preziosi violini antichi per opera degli ignari restauratori moderni.

Segue una critica delle innovazioni create dagli inventori dell'epoca nostra, e finalmente l'A. narra come arrivò a sciogliere l'importantissima questione sul secreto dei celebri liutai italiani, e produce gli attestati più lusinghieri di Wilhelmj e Joachim sull'esito delle sue ricerche.

O. C.

G. BRANZOLI, *Manuale storico del violinista* (Firenze, Venturini, in-8°. — L. 3).

Ottima idea fu questa del Branzoli, di pubblicare un manuale, che astraendo dalle questioni di tecnica esecutiva desse in brevi pagine un riassunto delle cognizioni necessarie a chi si occupa, anche superficialmente, dello strumento ad arco.

La parte soprattutto intitolata: del violino e delle sue parti, tenuto conto dell'indole popolare di questo libro, è, quantunque un po' schematica, chiara e ben fatta.

Meno buona invece ci pare la parte storico-biografica un po' disordinata ed invero troppo nuda: mancano molte indicazioni, mentre altre sono di dubbio valore od almeno di opportunità discutibile. Utilissimo poi è trovar riunito in questo libro tutti quei dati che si riferiscono alla vernice, alla conservazione degli strumenti, alle accordature, come pure i due elenchi bibliografici e l'indice dei nomi.

In complesso, un lavoro, che malgrado le sue imperfezioni può tornare di gran giovamento.

G. B.

Ricerche scientifiche.

D. E. JONES, *La luce e il suono. Manuale teorico-sperimentale per le scuole secondarie.* Traduzione dall'inglese, con note ed aggiunte del Prof. Ing. Ugo Fornari (Milano, 1895, Ulrico Hoepli).

Scritto coll'intento di servire d'introduzione allo studio delle scienze fisiche, sobrio di materia e chiaro nell'esposizione, il pre-

sente volumetto — della ben nota collezione dei *Manuali Hoepli* — può esser raccomandato per lo studio dell'acustica in genere. Insufficiente però ci sembra la parte musicale; non si accenna fra l'altre cose ad un punto importantissimo, alla differenza tra la scala naturale e la temperata; onde che il musicista dovrà ricorrere a libri più estesi.

A. E.

Le tonomètre d'après l'invention de Scheibler. Nouvelle démonstration à la portée de tout le monde par Charles Meerens (Bruxelles, J. B. Katto, 1895).

I vari stromenti immaginati per constatare con precisione il numero delle vibrazioni di un suono lasciano molto a desiderare dal lato pratico. Così non è del tonometro Scheibler, trovato ingegnossissimo, in cui si trae partito molto felicemente dal noto fenomeno dei battimenti.

Eccone brevemente il principio: una serie di 65 forchette sonore sale, aumentando sempre di 8 vibrazioni, dal *do* razionale di 512 vibrazioni fino alla sua ottava di 1024. Per conoscere le vibrazioni di un suono qualunque basterà metter questo a confronto colla forchetta che lo eguaglia o che più gli si avvicina; — in quest'ultimo caso vi saranno uno, due o tre battimenti per minuto secondo, e il numero di essi raddoppiato ci dirà quante vibrazioni colmano la differenza tra i due suoni. Le vibrazioni di differenza in numero dispari ci sono indicate dallo stesso numero di battimenti in due minuti secondi. I battimenti si rilevano con tutta facilità anche da un orecchio poco fino.

Il tonometro spiega ed appoggia il diapason delle 864 vibrazioni per il *la*, perchè le forchette 1 (512), 9 (576), 17 (640), 21 (672), 33 (768), 45 (864), 57 (960) e 65 (1024) danno la scala perfetta di *do*, risultato impossibile ad ottenersi adottando, come si fa dovunque, il *la*, scorretto ed irrazionale, di 870 vibrazioni.

Il signor Charles Meerens narra con molti dettagli la storia della scoperta dello Scheibler, scoperta che data dal 1836, ma che dovette essere illustrata più tardi da altri, l'inventore non essendosi riconosciuto capace di metterla in piena luce e di farla apprezzare da solo per mancanza di cognizioni scientifiche. Espone quindi in modo chiaro e piano la formazione e l'uso del tonometro, e spiega come esso risolva difficoltà che non furono vinte cogli stromenti ideati allo stesso fine. Chiude il suo scritto col suggerire una riforma, che dice *eccellente*, della notazione musicale; noi non la crediamo proprio *eccellente*, e siamo persuasi che anche se lo fosse, sarebbe destinata a restar un sogno, come avvenne sempre di proposte consimili.

Auguriamo invece che si realizzi un altro desiderio del signor Meerens: l'unità tonale degli stromenti d'orchestra.

O. C.

Supplément illustré de l'émission de la voix chantée. Étude physiologique par Jules Lefort, avec un avant-propos par le docteur L. G. Richelot (Paris, Bruxelles, Lemoine et fils).

Il signor J. Lefort nelle opere: *Grammatre de la parole e Emission de la voix chantée* divide in tre gruppi le 15 vocali della lingua francese e ne dimostrò le regole di formazione per una corretta pronuncia nella parola e nel canto.

Oggi nel lavoro sopraccitato unisce l'esempio ai precetti, fa cioè parlare agli occhi l'insegnamento già impartito alle orecchie. Mostra all'uopo in una serie lunghissima di disegni i diversi gradi d'apertura e le diverse forme della bocca per tutte le vocali francesi nell'intervallo di un'ottava.

Non sapremmo valutare scrupolosamente l'utilità pratica del metodo a profitto dei cantanti, se, come si legge nell'*Avant-propos*, oggi in Francia l'arte del canto è per una gran parte in mano di pianisti e di accompagnatori; in ogni modo lo studio coscienzioso del signor Lefort è interessante e curioso. O. C.

Musica.

ÉMILE RATEZ, Lydéric. Opéra en trois actes et quatre tableaux. Paroles de E. Lagrillière-Beauclair et Paul Cosseret (Paris, A. Leduc, éditeur).

È il lavoro abbastanza interessante di un artista modesto e valoroso. Effettivamente è in lui più il musicista che il compositore teatrale: io credo che *Lydéric* lo dimostri all'evidenza. Non so qual posto prenda quest'opera, in ordine cronologico, tra le composizioni del Ratez e nè anche se egli ne abbia scritte delle altre. Tanto meglio: sarà più oggettiva e più libera l'opinione che io cerco di esprimere. *Lydéric* fu eseguita il 10 gennaio di quest'anno al Grand-Théâtre di Lilla, è fra le novità del teatro lirico francese, ed è bene che noi la conosciamo.

L'azione ha luogo in Fiandra nel 650. *Lydéric* è un povero orfano, abbandonato, sin da fanciullo, nei boschi, dove lo trovò e lo allevò un santo eremita, che egli considera come suo padre. Egli va errando un giorno per la foresta di Sans-Merci, mentre il duca Phinaert col suo seguito è intento ad una partita di caccia. A un tratto, allontanatisi i cacciatori, egli ode un grido disperato: *A me, soccorso!* Egli accorre. Berta, figlia di Phinaert, era stata assalita da un cignale. *Lydéric* uccide la belva e salva la fanciulla. Berta, riavutasi dallo spavento, vuol sapere chi sia il suo salvatore per dimostrargli la sua gratitudine. Ella viene a conoscere che *Lydéric* la vide già una volta all'eremitaggio della fontana del Saulx, dove essa aveva riparato una sera in cui il temporale infuriava. Da quell'incontro, egli ebbe sempre innanzi a sè la immagine di lei e

l'amò appassionatamente. Berta ascolta benevolmente la rivelazione dell'amore di Lydéric che le ridona la calma. Intanto si odono di nuovo le grida dei cacciatori. Berta vuole che il padre sappia chi è che l'ha salvata. Lydéric si schermisce; egli non ha fatto che il suo dovere, n'è contento e non chiede altro; egli vorrebbe andarsene, ma troppo tardi, poichè Phinaert giunge col seguito. « Mia figlia! », esclama egli fuor di sè dalla gioia, « E il suo salvatore », soggiunge Berta, indicando Lydéric. Phinaert è commosso; chiunque sia colui che ha salvata la vita di sua figlia, egli saprà bene onorarlo. « Tutto quello che vuoi, chiedi, io ti darò ». Ma Lydéric non chiede nulla; chiunque, al suo posto, avrebbe fatto ciò che egli ha fatto. Phinaert esige di sapere di lui e, intanto, gli dà il diritto di caccia nella foresta e lo invita al suo castello per l'indomani. Lydéric è confuso, non sa se accetta, Berta ne lo prega ed egli allora promette al duca di tenere l'invito.

Nel secondo atto il dramma comincia effettivamente a svolgersi con nuovo interesse. Lydéric, ferito nel cuore dall'avventura che lo ha riavvicinato a Berta, viene a trovare colui che egli considera suo padre, l'eremita, l'unica persona sulla terra, alla quale egli possa confidare il contento dell'anima sua e il segreto del suo amore. L'eremita, vedendolo armato di arco, di spiedo e di saetta, suppone che egli abbia forse inseguito qualche cervo nella foresta, dove il feroce Phinaert, sotto pena di morte, ha proibito a tutti di cacciare, e, temendolo perseguitato dalla gente del crudele duca, gli offre asilo nell'eremitaggio, che è sacro per tutti. Ma Lydéric assicura l'eremita, gli narra la sua avventura nella foresta di Sans-Merci, dove egli salvò la vita di Berta. L'eremita è penetrato nel cuore di Lydéric; egli ha tutto compreso: costui ama Berta. « È vero », esclama Lydéric, « ed io andrò al castello del duca e gli domanderò la mano di sua figlia ». — « Infelice », soggiunge l'eremita, fuggi la tentazione, fuggi l'abisso o Iddio ti punirà ». — « Dio non può vietare che si ami ». — « Per un traditore egli è senza pietà ». — « Un traditore! ». — L'eremita svela a Lydéric il segreto della sua esistenza; egli non può sposare Berta; gli ordina di sollevare una lastra di pietra che sta lì presso. Una tomba si scopre. — « In ginocchio, Lydéric », esclama l'eremita; « sono le ossa di tuo padre ». Sulla tomba sono scritte queste parole:

« Io, Salvaert, duca e conte del paese di Borgogna, barone di Saint-Ramonte, muoio assassinato dall'infame Phinaert..... Nella tomba in cui mi sento discendere, io invoco l'avvenire, la felicità della Fiandra; lascio gravemente oppresso da Phinaert questo paese, che io amava e dove fui tanto amato. Mio figlio sia alle-

« vato segretamente, sia tenuto nascosto e riservato per una nobile
« missione; io lego la vendetta e la salute pubblica al mio figlio
« ben amato, il conte Lydéric ».

Lydéric che, al chiaror della luna, tra esclamazioni di stupore e di sdegno, ha letto le parole dettate per lui, tutto pieno di fede e di entusiasmo nel suo destino, giura di vendicare suo padre.

È nel terzo atto che il dramma raggiunge il punto culminante della sua potenza tragica, notevolmente assecondato dalla espressione musicale e dalla efficacia della scena. Questa rappresenta una sala del castello di Phinaert. Il duca vuole festeggiare il ricevimento di Lydéric. Le tavole sono imbandite, da ogni parte echeggiano canti festivi e si confondono col suono degl'istrumenti e colle danze. Tutta la corte è trasformata in un luogo di piacere. A un tratto, il suon delle trombe annuncia l'arrivo del convitato; poco dopo Lydéric entra nella sala. Phinaert gli muove incontro e lo saluta. Il figlio di Salvaert gli rinfaccia subito il suo delitto, colmandolo delle ingiurie più atroci. Phinaert resta attonito, Berta non comprende, Lydéric provoca gravemente il duca. Questi lo tratta di mentitore e di impostore; egli vorrebbe farlo imprigionare. Ma Lydéric è suddito del re. — « Chi lo prova? » — « Io », esclama una voce, e in quella appare la grave e maestosa figura dell'eremita. Phinaert trema di furore, ma resta inerte. Allora Lydéric, per istimolare lo zelo del duca delinquente e traditore, in atto solenne di collera balza sul palco e pianta il suo pugnale nel blasone di Phinaert. L'affronto passa la misura: « Domani », grida il duca, « t'attendo, o fiero vendicatore, sul ponte del bosco ». Lydéric s'allontana. Phinaert s'accosta a Berta, che è svenuta, e tutti si preparano a passare nella sala del festino.

La scena cambia: essa ci trasporta di nuovo all'eremitaggio della fontana del Saulx. Mentre già si ode non molto lungi risuonare la fanfara dei combattenti e l'eremita, nell'ansia del momento, fa voti che Phinaert, il feroce nemico pubblico, rimanga soccombente, Berta, che adora Lydéric, ma ama anche suo padre, viene all'eremitaggio. Qualunque sia il vincitore, il suo proposito è di morire. L'eremita la incoraggia a vivere, a pregare, a darsi a Dio. — I soldati di Phinaert arrivano; Berta li interroga; essi esclamano: « Gloria a Lydéric! » — « Vivo? », domanda ansiosa Berta, « e mio padre? ». — « Gloria al liberatore », gridano ancora i soldati. — Berta, rassegnata, entra nella cappella. — Non v'ha più dubbio: Lydéric, uccidendo Phinaert, ha vendicato suo padre ed ha liberato la Fiandra dal feroce tiranno. Ma Lydéric è presago della venuta di Berta all'eremitaggio; egli stesso è accorso, egli

chiede tosto di lei, egli vuol vederla. L'eremita gli annunzia che la fanciulla ha offerta la sua vita a Dio; Lydéric vorrebbe lanciarsi nel santo luogo..., ma l'eremita lo trattiene ricordandogli che nessuno oserà una simile profanazione. Lydéric si rassegna, sperando che il cielo faccia scendere nella sua anima la pace, mentre i soldati inneggiano a lui, il salvatore della Fiandra.

Questo il dramma dei sigg. E. Lagrillière-Beauclerc e Paul Cosseret. Esso si aggira intorno ai soliti convenzionalismi dell'opera. Così quasi tutti i luoghi comuni di questa, e più, un deficiente sviluppo di caratteri, di passioni, di situazioni sono rimarchevoli. Però questo dramma ha una qualità, sopra tutte commendevole: l'aumento continuo della sua potenza tragica. L'interesse è mantenuto vivo, non ostante che siano messi in moto tutti i ferri vecchi del melodramma. Forse in un sol punto l'azione è soverchiamente diluita, cioè quando Lydéric conosce il nome di suo padre e giura di vendicarlo; ma, in complesso l'azione è chiara ed efficace. Il tempo ci manca per occuparci dei caratteri. Rileviamo solo la deficienza di quello di Berta, sembrandoci, chi più chi meno, riusciti gli altri.

A questo dramma che, come dissi, ad onta di parecchie deficienze, specialmente in ordine alla naturalezza ed alla verità logica del suo svolgimento, in complesso non è senza interesse, il sig. Emilio Ratez, che, se non erro, è direttore benemerito del Conservatorio di Lilla, ha scritto con tutta coscienza una musica in cui, se non si notano propriamente degli slanci della fantasia, in compenso, nella sua chiarezza e semplicità, è adattata sempre alle situazioni, ai caratteri, alla specie delle passioni; una musica in cui la forma è rispettata, ciò che gli fa onore, e in cui vi è scioltezza, nitidezza e talora eleganza di armonizzazione, per quanto, in fatto di melodia, noi siamo, per la verità, obbligati a dire che essa manca di ispirazione e di originalità. Il compositore fa uso, estremamente moderato se si vuole, ma in compenso intelligente, del motivo tematico, osserva i mutamenti dell'espressione richiesti dai motivi drammatici e dall'indole della poesia, colorisce la situazione; ne' suoi propositi, insomma, vi ha tutta una sana ed onesta coscienza d'artista, che si rivela. Lo si nota nell'interesse dei dettagli, curati fino alla ricerca sottile di combinazioni armoniche significanti ed appropriate, come pure nella forma del tutto. Soltanto, alle diverse intenzioni sempre non corrisponde, purtroppo, l'efficacia, la grande e rapida efficacia, che è la vita dell'opera d'arte teatrale. Vi sono poscia, nell'opera del Ratez, delle disuguaglianze di stile, che saltano troppo agli occhi, e delle esumazioni di forme, che hanno fatto il lor

tempo. L'ouverture, p. e., annunciatasi con un tema, che si svolge nella forma della fuga, ed è il tema della solitudine e della pace religiosa all'eremitaggio del Saulx, si sviluppa sopra il tema della vendetta di Lydéric e sul motivo eroico, tutta una forma, tutta una musica, questa, così regolare, compassata e fredda, che ricorda la gran bontà e la gran semplicità dei nostri gloriosi antenati musicali e ci lascia indifferenti. Nella fanfara della caccia, al primo atto, è notevole, invece, un vago accenno alla fanfara di caccia nel secondo atto del *Tristano*. C'è qualche cosa, in quest'opera, che ci lascia una impressione imperfetta e poco colorita quanto a gusto e stile, come d'altro lato, vi ha una così franca chiarezza ed una coscienza così sicura di quel che il compositore ha fatto, da cui dovrebbero oggi imparare molti, anche dei nostri maestri italiani, che non hanno se non la coscienza del plagio continuo e non si rendono ragione di quel che fanno.

Ciò che in quest'opera manca del tutto è la composizione di idee musicali, di coloriti armonici, di figure strumentali, che veramente rispecchino la maniera di sentire di nature particolari, appartenenti ad un'epoca barbara e selvaggia. Questo accordo della musica con degli stati d'animo molto speciali e con uno speciale ambiente vi è totalmente mancato. Ma forse questo ambiente e questa maniera di sentire furono elementi non abbastanza curati dagli stessi poeti.

Tra le scene più riuscite notiamo quella del terzo atto, tutta calore e vita drammatica, in cui Lydéric rinfaccia a Phinaert l'assassinio di suo padre e finalmente, estrema ingiuria, pianta il pugnale nel blasone del duca. Quadri riusciti, nella loro semplicità, sono pure il primo, l'episodio dei cacciatori, la cui musica mantiene certa unità di disposizione musicale nel primo atto, come pure quello della processione, nel principio del secondo atto.

L'opera del Ratez è ben lontana da essere il lavoro del genio, ma è quello di una mente chiara, composta ed equilibrata. L. T.

RAOUL PUGNO, *Pour le drapeau!* Mimodrame en trois actes de Henry Amie (Paris, Alphonse Leduc).

L'azione si svolge intorno a un episodio della Rivoluzione nella Vandea, nel 1795. Il vecchio Kérouan, padre di Maria-Anna, parteggia pel re e odia a morte i repubblicani, tra i quali si trova, come soldato, il marito di sua figlia, Silvandro. La bandiera bianca, emblema dei realisti, penzola dinnanzi alla locanda di Maria-Anna. Mentre costoro, con Kérouan e sua figlia, sono alla chiesa, Yannick, figlio di Silvandro e Maria-Anna, approfitta del momento per fare una dichiarazione d'amore a Ivonne, la più gentile fra le serventi di Maria-Anna. Essi promettono di amarsi e sposarsi. Poco dopo

appare Silvandro, la sposa gli è corsa incontro, preoccupata del pericolo cui egli si espone, visto l'odio fra i paesani brettoni ed i repubblicani, odio che essa ancora minaccia, poichè sarebbe ripudiata dal padre se la vedesse insieme collo sposo. Essa lo prega perchè egli pure difenda la bandiera bianca: è impossibile. Allora essa gli dà in ricordo una medaglia e ritorna sulla soglia della chiesa a pregare. Silvandro, orgoglioso del figliuolo Yannick, nel mostrargli un pezzo di bandiera tricolore, che egli ha salvato in una battaglia, gl'ispira l'amore e la fede nella repubblica e nella libertà. Il fanciullo ascolta e, benedetto dal padre, accetta in dono l'emblema della sua nuova fede. Ma già i brettoni stanno per uscire dalla chiesa, quando Maria-Anna scongiura lo sposo ad allontanarsi, ciò che egli fa. Mentre Kérouan, sospettoso che lo si inganni, interroga la figlia e Yannick, un popolano brettone, lanciandosi sul calvario, grida: all'armi! Egli ha visto nascosti dei soldati repubblicani che hanno tirato su di lui. Tutti corrono ad armarsi: la bandiera bianca sarà il loro emblema; a Kérouan è offerta la spada del comando; egli l'accetta commosso e si benedicono le armi. Maria-Anna scongiura Kérouan di restare; Yannick si offre di partire in sua vece: tutto è inutile. Kérouan, seguito dai brettoni, si allontana. Non passa molto tempo e Yannick si trova solo, davanti alla locanda, allorquando dei soldati repubblicani entrano guidati dal luogotenente Mario. — « Insegnami la strada », dice questi a Yannick. « Giammai », risponde il ragazzo, e poichè egli è sordo a qualunque esortazione, fattagli con tenerezza materna anche dalla cantiniera Francesca, Mario fa avanzare alcuni uomini per fucilarlo. Yannick offre il suo petto: ma, di un tratto, egli scorge la bandiera tricolore: egli rimane estatico, l'esecuzione è sospesa. Yannick, commosso da un sentimento più forte che la sua volontà, tende le mani verso la bandiera che lo affascina e indica al distaccamento il cammino che ha da seguire. Maria-Anna, apparsa allora, resta atterrita.

Al secondo atto, ancor prima che s'alzi la tela, dei colpi di fucile ci dicono che la zuffa si è impegnata fra i brettoni e i soldati repubblicani. I brettoni sono disfatti e si disperdono da ogni parte: dall'alto delle roccie si veggono sbucare dei soldati repubblicani. Solo fra i suoi compagni, Behic non è fuggito; anzi, pieno di odio pei nemici, tende verso di loro il pugno minaccioso. Silvandro scorge Behic e gli sbarra la strada: egli è prigioniero; al rumore appare Yannick. Mentre il padre Silvandro gli va incontro, Behic, ingannando la sorveglianza dei soldati, spinto dall'odio, caccia il coltello tra le spalle di Silvandro. Questi cade. A Yannick, il figliuol suo,

che lo assiste, il moribondo consegna la medaglia della sposa e un lembo di drappo tricolore. Egli sembra volergli dire: « questo sia la tua fede come lo fu per me »; poscia muore. Yannick accusa a Mario, Behic, l'uccisore di suo padre: il fanciullo prova una gioia selvaggia e corre verso Behic presagendogli la morte, quando innanzi a lui appare Kérouan che gli dice: « Egli ha fatto bene ». Kérouan, prigioniero e ribelle, pagherà il suo coraggio colla vita. Per la gratitudine che i repubblicani gli devono, Yannick supplica di risparmiare il nonno. « Sia », dice Mario; ma Kérouan rifiuta. « Vendicaci », esclama Behic: « Sì, io vi vendicherò », giura il vecchio. I bretoni vanno alla morte da eroi. Yannick corre da Kérouan: questi lungi dal ringraziarlo, lo maledice.

Yannick è solo; da ogni parte la morte lo circonda; l'uniforme di un soldato repubblicano lo fa pensare a suo padre; egli, levando in alto il coltello che ha colpito Silvandro, fugge inorridito.

Al terzo atto i soldati repubblicani sono installati nell'albergo di Maria-Anna. È l'ora del desinare; tutto all'intorno è gaiezza ed animazione. Ivonne appare nel fondo al braccio del luogotenente: sedotta, ella si siede sulle ginocchia di Mario. Le serventi continuano a versare da bere, poi si canta e si danza, allorquando Yannick, dalla soglia della porta, ha visto Ivonne sulle ginocchia dell'ufficiale. Egli vorrebbe precipitarsi su di loro; Mario però lo ferma. Egli sfoga la sua collera contro Ivonne: inutile; essa non l'ama più; quello che ella ama, eccolo là, Mario. D'un tratto si ode un suono ripetuto di trombe; i soldati prendono le armi e partono in fretta. Yannick, che dapprima aveva sentito il dolore per l'abbandono di Ivonne, si raccoglie e per essa ormai non sente più che il disprezzo. Gli resta la madre sua, presso la quale cercare un ristoro alle sue pene, ma essa lo respinge, rimproverandogli di avere guidati i soldati repubblicani e di essere stato la causa della morte del padre.

Kérouan che, fatto prigioniero, ha potuto fuggire, ritorna di soppiatto alla casa di sua figlia: egli appare cupo e feroce; depone ai piedi della vergine la bandiera bianca, che egli ha salvato; poi, tutto pieno di odio, rivolto a Yannick, gli dice in tono minaccioso: « Ora a noi »: « tu dovevi restar qui e invece mi hai disobbedito; ti sei fatto la guida dei nostri nemici, per ciò morrai ». Il fanciullo fugge nella stanza della madre; Kérouan lo ha prevenuto; egli è spietato. Tuttavia, al momento di colpirlo, gli manca la forza. Ma Yannick è un vile; egli è fuggito e Kérouan lo respinge. Il ragazzo, avvilito, sente nella sua mano l'arma che ha servito a uccidere il proprio padre. Una voce cara sembra dirgli: « Vieni ». « Sì, perchè

dovrei vivere? Mia madre mi ha maledetto, mio nonno mi ha cacciato, Ivonne non mi ama più, mio padre è morto, io morirò come lui ». Egli va e bacia la porta della stanza di sua madre, come per darle l'ultimo addio; poscia si avvicina al nonno. « Così », gli dice, « è vero. Tu avevi giurato di uccidermi? ». — « Sì, l'avevo giurato ». — « Ebbene, guarda » — egli si caccia il coltello nel cuore. Il vecchio rimane atterrito. Il fanciullo vacilla; la vista della bandiera bianca, riportata da Kérouan, rianima la sua collera: egli vorrebbe strapparla e lacerarla innanzi agli occhi del nonno. I repubblicani intanto invadono la scena per arrestare il prigioniero evaso. Ma Yannick ha visto la bandiera tricolore; egli la afferra pieno di entusiasmo e avvolgendovisi come in un lenzuolo, muore, gli occhi fissati nell'emblema della sua fede novellà.

Questa azione drammatica è vivace, interessante e mirabilmente adattata agli scopi del musicista. Egli è stato veramente felice nel tratteggiare il suo lavoro in modo che di questo mimodramma egli ha fatto un'opera d'arte elegante, talora squisitamente originale, caratteristica e solida nella forma, abbondante di melodia e di brio. La intuizione dei caratteri e dei momenti drammatici è degna di considerazione. Anzi tutto, il sig. Raoul Pugno, per la sua composizione musicale ha adottato il sistema del richiamo tematico. Ai caratteri principali, agli speciali stati d'animo, alle situazioni più importanti egli ha tolto la qualità essenziale, trasfondendola in una idea musicale, che ne è diventata il motivo. Così egli ha immaginato il motivo dei paesani brettoni, il motivo di Silvandro, dell'amore di Yannick per Ivonne, della tenerezza filiale di Yannick, il motivo eroico o della libertà, quello di Kérouan, il motivo dell'armata repubblicana, della morte di Silvandro, del giuramento di vendetta dei brettoni. Questi i motivi principali, attorno a cui è disposto un materiale di idee musicali, che è dovizioso, data anche la non grande estensione del lavoro. Questi temi sono concepiti con una grande semplicità e chiarezza, tanto più provvide, sì l'una come l'altra, in quanto che rendono più facile il poterne seguire la trama e lo sviluppo: poi essi sono, in generale, improntati di una caratteristica molto spiccata: la linea melodica è plastica, si afferra, si ritiene facilmente: ecco delle qualità preziose per la musica teatrale.

Egli è un genere d'arte, questo del mimodramma, in cui la musica corre talora pericolo di fare sentire lo sforzo nella ricerca di una espressione acuita della parola. Essa può facilmente venir tentata ad esorbitare dai limiti di una invenzione che conservi la importanza del contenuto musicale. È quanto mi pare si sia studiato

di evitare il sig. Pugno. Le sue idee hanno spesso la trasparenza dell'espressione poetica, ma si mantengono musicali e per vero esse sono anzi tutto interessanti come musica. Si prenda, p. e., la scena della dichiarazione di Yannick ad Ivonne o quella della morte di Silvandro (le indichiamo a caso, poichè in questo lavoro la scelta è difficoltà dalla prevalenza del buono). Gli è della pittura musicale codesta finamente intuita e realizzata, di cui si gioisce. Così dicasi della caratteristica marcia dei repubblicani, del motivo cupo e odioso di Kérouan, della prima parte del terzo atto, tutto brio, dolcezza e giocondità, un scintillar di ritmi, un elegante succedersi di temi, di armonie e di figure brillanti.

Noi non diciamo che tutto sia perfetto nel mimodramma del sig. Pugno. Qua e là il suo stile pecca di soverchio eclettismo; di tratto in tratto gli è del Wagner fatto francese che ci ammanna l'autore; come non vorremmo che, accanto a pagine sentite da artista, egli scrivesse dei passi di una leggerezza poco scusabile: ma è un difetto del genere, già lo dissi, che male forse comporta nell'azione certe cose melense, le quali non si tollerano che in Francia e che disturbano; ciò secondo il mio sentimento. Vi sono tuttavia delle esigenze, che noi poniamo nei lavori che pretendono a serietà d'intenti, nell'*opera* per esempio, le quali, molte volte, non sono così seriamente e convenevolmente soddisfatte come in questo. Io me ne rimetto a coloro che volessero prendere cognizione di questo spartito, il quale potrebbe avere, anche in Italia, il migliore dei successi.

L. T.

Wagneriana

GAETANO MOGAVERO, *L'opera di Riccardo Wagner*. Seconda edizione, con un saggio di bibliografia wagneriana (Palermo, 1895. Alberto Eber).

Si dice da molti che, in Italia, la critica è tanto benevola verso le opere e i libri stranieri quanto cavillosa ed arcigna verso le cose nostre. Il rimprovero non è nuovo, ma, ad ogni modo non ci affligge, perchè non ci tocca. Poi bisognerebbe ammettere che certi prodotti, p. e. questo dell'ottimo signor Mogavero, potessero considerarsi per lo meno tra le cose leggibili, per non dire semplicemente escogitabili. Sono rassegne delle opere del Wagner: basterà citare qualche passo perchè il lettore abbia un'idea di che si tratta.

« A quindic'anni egli [Wagner] scriveva drammi e i suoi compagni vedevano in lui un poeta in erba... ». « Il poeta di quindic'anni vide scovrirsi un mondo nuovo... » [Nel Rienzi] « cori d'insieme, marcie risonanti, grandi arie, terzetti, settimini, niente vi manca ». [Dopo le disgrazie di Parigi]. « In questi estremi, molti artisti si

bruciano il cervello: la maggior parte... si fanno umili servitori del mondo ». *L'Olandese* « è un tetro marino errante », la « giovine amante [Senta] è alterata di sacrificio ». « Elisabetta è parziale per Tannhäuser ». La riforma di Wagner consiste nell' « avere soppresso quelle ariette, quei pezzi d'insieme ». « Lohengrin prende in mano la causa di Elsa ed atterra il di lei accusatore ». « Prima di partire rende ad Elsa il di lei fratello (Goffredo) che la maga Ortruda aveva metamorfosizzato in cigno ». « I preludi d'opera si riducono tutti a due tipi: tipo Rossini e tipo Weber ». « Elsa (a Telramondo) risponde con il frale racconto d'un sogno » « la giovane sembra ritenere le note ad una ad una ». « Si darebbero tutte le combinazioni del mondo per l'aria di Elsa alle stelle ».

Il preludio del terz'atto del *Lohengrin* « è la musica sempre giovane, d'un colorito sì feudale e sì cavalleresco dove i tromboni urlano di gioia ». Kurwenal trasformato in un « *Kurnewaldo* ». « Wagner arrivato al soglio della sua vecchiaia, risolvette di abordar il problema del cristianesimo, « volle » della sua arte farne una religione e del suo teatro una specie di chiesa »; « la diminuzione dei quartetti, dei settimini (questi settimini sono il *babau* del sig. Mogavero). Wagner « ha fatto entrare dei caratteri nuovi nel dominio della poesia... ». Nel capitolo « I tipi principali » c'è una serie di amenità che finisce con « una specie di essenza del carattere femineo », la quale ricorda una certa « *essenza di donna* » del buon Marmorito. Ma veniamo alla « *Conclusione* ». Se Wagner « non fosse esistito, la musica sarebbe senza dubbio più povera di sfumature... », « troviamo in lui una folla di qualità che formano il grande operista », « egli strumentista in modo unico... semina nell'aria le nebulose vacillanti, le condensa, le drizza le une contro le altre per farne sgorgare degli enormi bagliori », egli ha il « sapere tecnico e la grande abilità ». « Che manca a Wagner per essere più d'un Bach e d'un Gluck ? ». « E poi, se volessimo citare i pezzi presi singolarmente, chi avrebbe potuto scrivere il pellegrinaggio del *Tannhäuser*, l'introduzione del 3° atto e il preludio del *Lohengrin* ? », ecc. « Bisogna non aver cuore per restare insensibile a simili ispirazioni ! ». « Anche un capofila, quale il Verdi, ha subito l'influenza del grande maestro tedesco; ed egli assorbendo l'elemento straniero, ha lasciato la sua impronta individuale essendo abbastanza originale e ricco di natura ». È straordinaria la scuola che in « Italia, più che nel restante del mondo artistico si va formando », e dopo averne nominati i capi e gli adepti, dice l'A. « e non bisogna mai dimenticare le opere di Alfredo Catalani, giovane ecc. ecc. ».

E mi pare che basti.

L. T.

JACQUES D'OFFOEL, Richard Wagner - *L'Anneau des Nibelung et Parsifal*.
Traduction nouvelle en prose rythmée, exactement adaptée au texte musical allemand (Paris, 1896, Librairie Fischbacher).

Chi ha qualche volta provato di recare in italiano la parola, il verso poetico del Wagner, sa cosa costa la traduzione fedele e completa del suo pensiero. Senza arrogarmi nessuno speciale diritto di competenza, io ho l'opinione seriamente motivata che un tale compito sia tra i difficilissimi. Bisogna rappresentarsi questi quattro drammi scritti in versi allitterati. Quale forza espressiva, quale bellezza plastica! E traducendo in una delle lingue latine bisogna essere disposti a sacrificare, nella maggior parte dei casi, sì l'una come l'altra. Ma lo spostamento che subiscono gli accenti nelle parole della lingua nella quale si traduce, il colorito, la forza diversa di certe sillabe più o meno sonore, la defettibile giustezza d'accentuazione nel collocare le sillabe sotto le note, la difficoltà di ottenere forme chiare e corrette, le quali riproducano il pensiero e il movimento della poesia originale: ecco degli ostacoli, e non sono tutti, che caratterizzano quanto sia malagevole, e quasi sempre imperfettamente raggiungibile, l'intento di una traduzione veramente letteraria e veramente musicale. La valentia e la pazienza del sig. d'Offoel, che ha impiegato otto anni nel suo lavoro, hanno trionfato brillantemente, se non sempre e di tutte, certo nella grandissima parte dei casi, delle accennate difficoltà e di altre ancora di cui fo grazia al lettore. L'autore ha perfino tentato, e con vero successo artistico, di portare in numerosi casi l'allitterazione nella frase francese, come in fondo alla seconda scena della *Walküre* (parole di Siegmund, pag. 66), nella seconda scena dell'ultimo atto del *Siegfried* (pag. 181), nella canzone della primavera (*Walküre*), nel passaggio esprime i terrori di Mime (1° atto del *Siegfried*) e in molti altri. Ma siccome queste traduzioni sono fatte *essenzialmente in vista del canto* e, come benissimo osserva l'autore, « non potrebbero essere apprezzate come si conviene, separate dal testo musicale o piuttosto se non glielo si adatta », così io ho fatto ripetutamente la prova avvicinando il testo e la frase del canto. — Le altre difficoltà diventano di poca importanza di fronte a questa scrupolosa esigenza di precisione. — E la prova è completamente riuscita. La musica, anzi la frase musicale, io lo dico con compiacimento vero e grandissimo, è seguita con una coscienza spinta allo scrupolo e che rasenta la perfezione. Vi sono dei dettagli di una tale finezza, delle maniere così studiate di rendere colle parole francesi i valori di prosodia osservati nel verso tedesco, conservando la importanza della parola nella lingua in cui dee passare, che, per chi ha qualche pratica con le difficoltà di una versione ritmata e

musicale, denotano delle conoscenze mirabili nel traduttore e provocano nel lettore un senso di rispetto e di gratitudine.

Noi italiani sappiamo ciò che abbiamo, in fatto di traduzioni dei poemi di Wagner. Sono, in generale, delle vere mostruosità per ogni rapporto. I francesi hanno già parecchie belle traduzioni dei *Nibelungi* e del *Parstfal*, letterarie — sì, lo si può e lo si deve dire — letterarie e musicali: De Brinn' Gaubast, Ernst, d'Offoel. E noi italiani dovremo dunque sempre arrossire davanti all'iniziativa, allo studio, alla riuscita degli altri? Sì, finchè da noi nella pratica del così detto wagnerismo si metterà l'intelligenza, un misto di diletantismo e di chiassosa mariuoleria artistica, solita a tutt'oggi.

L. T.

NERTHAL, Tannhäuser - La conscience dans un drame wagnérien (Paris, 1895, Librairie Fischbacher).

Questa eccellente monografia consta di una serie di considerazioni poetiche e filosofiche, le quali hanno per punto di partenza gli episodi, i caratteri e le stesse espressioni del poeta di *Tannhäuser*. È una penetrazione fina e profonda quella cui s'è abbandonato il Nerthal scrivendo questo libro. Ci voleva un uomo, che all'anima ardente d'artista, allo spirito elevato di pensatore accoppiasse una fantasia così agile, così ricca d'immagini, una mente così meravigliosamente dotata della facoltà di associazione. Egli studia questi caratteri, egli dipinge queste anime in guisa che quanto vi ha di più occulto, misterioso, complicato nella folla delle loro lotte intime, nella marea dei loro desiderî, nella febbre delle loro aspirazioni, nell'agitarsi dei loro istinti, riceve tutta una vita potente, tutto un colorito di poesia che affascina. Ma, oltre la ragione profonda delle cose, bisognava afferrare la forma di questi quadri geniali. E anche in ciò il Nerthal è stato tutt'affatto felice. Non si può tralasciare che a malincuore la lettura di questo libro incantevole. L'elezione della forma, la profondità del pensiero, il gusto, l'eleganza, la originalità dell'espressione vi seducono ad ogni pagina e vi propiziano la serietà dolce e serena di questo rinverdito lembo di poesia wagneriana.

Il libro del Nerthal non è un'opera critica. Da questo punto di vista bisognerebbe rilevare in lui e rimproverargli l'abuso di certi farneticamenti romantici, che all'opera d'arte in genere, e al *Tannhäuser* di Wagner in ispecie, sono piuttosto di danno. Egli si riferisce soltanto al soggetto poetico, non alla musica. Ma qual fonte di poesia, di nobiltà e verità di pensieri, di vita intima potrebbero ritrovarvi gli artisti e i musicisti sopra tutto, supposto che qualcuno di loro lo leggesse!

L. T.

GEORGES SERVIÈRES, *Tannhäuser à l'Opéra en 1861* (Paris, Fischbacher, in-16° — Fr. 2).

Il titolo del libro ne indica a sufficienza il contenuto. È una raccolta coscienziosa e diligente di tutto quanto ha tratto alle 3 rappresentazioni disastrose di *Tannhäuser* nel 1861.

È un libretto interessantissimo e che si legge con vero piacere.
G. B.

WALTHER FOSSIDLO, *Wie verstehen wir Richard Wagners Nibelungen?* Populärer Führer durch Poesie und Musik [Come comprendiamo noi i *Nibelungi* di R. Wagner? Guida popolare della poesia e della musica] (Berlin, S. Richard Rühle's Musik-Verlag).

In questa operetta sono sensibilmente semplificate ed abbreviate le descrizioni che si contengono nelle altre guide del genere. E ciò era necessario. Prima di tutto si renderanno delle utili cognizioni accessibili alla generalità dei lettori; poi sarà evitata quella fastidiosa e ridicola crapula sentimentale, per cui si distinguono le più note guide wagneriane. I principali motivi musicali della tetralogia vi sono riprodotti, forse con un po' troppo di economia però, per ciò che riguarda le prime tre parti. Tuttavia, noi non dubitiamo punto che questo libriccino possa bastare per gli scopi cui è diretto, cioè ad estendere e facilitare il godimento e la comprensione dell'opera d'arte negli uditori del capolavoro di Wagner. L. T.

Varie.

EUGENIA LEVI, *Florita di canti tradizionali del popolo italiano*, scelti ed annotati (Firenze, E. Bemporad e figlio, 1895).

Non potrei meglio significare il disegno di quest'opera che colle parole dall'autrice stessa poste innanzi alla raccolta.

« I canti scelti » — ella scrive — « aggruppai per dialetti attenendomi nel compilare l'indice al lavoro dell'Ascoli *L'Italia dialettale*; venni così a distribuirli quasi tutti per regioni. A ciascun gruppo feci precedere qualche notizia illustrativa e l'indice per materie, volendo così agevolare utili raffronti. E perchè fosse facile anche la ricerca dei vari canti nel volume, li disposi in ogni gruppo in ordine alfabetico. Ora che l'uso delle melodie popolari tradizionali si va perdendo, mi è parso bene anche di ricordarne alcuna, e ne riunii cinquanta raccolte nelle diverse regioni d'Italia facendo precedere esse pure da qualche carta illustrativa ». — La signora Levi aggiunge che la sua è una semplice fiorita.

Ma perchè semplice, non è men bella; e quanti amano la poesia, avranno caro di riconoscere che poche raccolte spirano tanta grazia e tanta freschezza, pochissime ve n'hanno di composte con un gusto così signorile e con un senso d'arte così squisito. R. G.

E. NOEL et E. STOULLIG, Les annales du théâtre et de la musique. XX^e année, 1894 (Paris, Charpentier, in-16°. — Fr. 3,50).

Ancora una volta i signori Noël e Stoullig ci offrono il loro annuario e Francisque Sarcey, che scrisse la prefazione del 1° volume, s'incarica quest'anno di presentarcelo con due parole commemorative. — Le statistiche del 1894 ci danno che all'Opera il maggior numero di rappresentazioni lo ebbe *Faust* (40), seguito da *Thaïs* (27) e dalla *Valkyrie* (23). Una sola rappresentazione ebbe l'opera gli *Ugonotti*, e due *Rigoletto*. Opere nuove: *Thaïs* di Massenet, e *Djelma* di Lefebvre (prix de Rome).

All'*Opéra Comique* il maggior numero di rappresentazioni lo ebbero *Mignon* (55) e *Falstaff* (53). *Haydée* fu rappresentata una sola volta. Opere nuove: *Le Filibustier* di C. Cui, *Fidès* di G. Street e *Le portrait de Manon* di Massenet.

Al teatro *De la Gatté* si ebbe la nuova opera comica di I. Clé-riche, *Le 3^{ime} Hussards*.

In fatto di concerti, al *Chatelet* fu eseguito il *Requiem* e l'*Infanzia di Cristo* di Berlioz, nei concerti Lamoureux alcuni frammenti non ancora eseguiti del 3° atto di *Parzival* e la prima scena dell'*Oro del Reno*.

Ai concerti d'Harcourt il *Fidelio* di Beethoven, la *Sinfonia N° 4* di Tschaïkowsky, e *Genoveffa* di Schumann.

I soliti elenchi chiudono il libro.

G. B.

ÉMIL ENGELMANN, Parzival. Das Lied vom Parzival und vom Gral. Nach den Liedern des Wolfram v. Eschembach u. des Christian v. Troies für das deutsche Haus bearbeitet. Mit 8 Facsimile's der St. Galler Handschrift, 6 Lichtdruckbildern und 67 Illustrationen im Text von Th. Hoffmann, E. v. Wörndle u. A. Zweite Auflage (Stuttgart, 1894. Verlag von Paul Neff).

Emilio Engelmann è noto come uno dei trascrittori più provetti delle opere della letteratura mondiale, maestro della lingua tedesca, traduttore dell'*Odissea* di Omero, e come lo scrittore che ha preparato edizioni popolari della Canzone dei *Nibelungi* e di *Gutruna*, della leggenda di *Friithiof*, che ha pubblicato un libro di canzoni eroiche, la selva di racconti per le famiglie tedesche, una origine delle leggende germaniche, ecc. Parecchi capolavori della poesia, che le menti di modesta cultura difficilmente avrebbero potuto gustare, egli ha saputo rendere alla portata di tutti mediante edizioni accurate. E l'idea sua di offrire una sana e dilettevole lettura, di svolgere una specie di epopea giovanile universale, può essere detta eccellente ed eccellentemente tradotta in fatto.

Il presente volume ne è una prova di più. La leggenda di *Parzival*, che ci sta dinanzi, è una lettura elevata, gradita e istruttiva. Si potrà dire che queste opere della epopea cavalleresca ger-

manica sono oggi venute in moda. Gli scrittori tedeschi però hanno rettamente inteso il modo di rendere popolari queste leggende trascritte dai loro poeti primitivi e con ciò hanno fornito un contributo pregevole ed importantissimo alla coscienza dello spirito, della cultura e dell'arte nazionale. Il lavoro dell'Engelmann è un esempio del grande amore, della cura e della diligenza peculiare, con cui in Germania si sanno rimettere a nuovo ed estendere le opere della tradizionale poesia patria.

La leggenda di *Parzival* è divisa in trentadue avventure; la intonazione della saga è mantenuta con rara efficacia; da questa poesia spira una così mite freschezza e un sentimento così primitivo delle cose, che ci invita a leggere e a meditare. L'autore ci trasporta senza sforzo alcuno nella natura di questi personaggi mitici e nel loro ambiente poetico. Tutto ciò che vi ha di umano e di simbolico attrae anche di più, quando la mente corre al dramma di Wagner e il sentimento musicale si sveglia, come riflettendo tutta una nuova luce vivissima sopra queste figure, queste vicende, questi splendidi paesaggi.

Delle magnifiche incisioni adornano il testo, stampato colla massima cura ed eleganza. In fine al volume vi ha un'appendice, in cui l'autore tratta dell'origine della leggenda, delle sue versioni delle espressioni particolari: vi si aggiunge una nota dei nomi e delle parole straniere, primitive e fuor d'uso, come pure una discussione sul Gral. Termina il volume la riproduzione di tre manoscritti facsimilati dal codice di San Gallo ed un saggio impiccolito della prima edizione a stampa del *Parzival di Wolfram*.

L'una cosa e l'altra, gli ornamenti, le figure e il testo formano un lavoro unitario, che non si potrebbe a bastanza elogiare. È un volume come si desidera, attraente. L'editore Paul Neff ha dunque mirabilmente assecondato gli sforzi dell'autore ed ambidue hanno certamente pensato di presentare un libro che, mentre basta per l'erudito, diletta il profano. E ci sono riusciti. L. T.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1894. Erster Jahrgang. Herausg. von Emil Vogel (Leipzig, C. F. Peters, in-12°).

La Biblioteca musicale Peters di Lipsia, fondata nello scorso anno, ci presenta ora a mezzo del signor Vogel, bibliotecario, il rendiconto del suo primo anno di vita.

Da questo rendiconto ricaviamo che la biblioteca si compone già di circa 10,000 volumi: fu visitata da 4904 persone, le quali consultarono ben 9393 opere, e cioè 5414 opere teoriche e 3979 opere pratiche. La sala di lettura fu aperta per 273 giorni, e frequentata in media da 18 persone il giorno. Delle opere teoriche furono prin-

cialmente richieste le biografie dei grandi compositori e gli scritti di Wagner, delle pratiche le partiture delle opere classiche e di quelle di Wagner, Bizet e Smetana.

Il Vogel ci dà poi un elenco di tutte le opere di letteratura musicale apparse nel 1894, ed un'accurata statistica di tutte le biblioteche musicali europee: infine un articolo di Max Friedlaender su una serie di lettere inedite di Franz Schubert. G. B.

REEVES' Musical directory for 1895 (London, W. Reeves, in-16°).

È una guida di cui valga l'indice qui riportato sommariamente a dar l'idea esatta: Elenco delle accademie, collegi, scuole, ecc. d'Inghilterra, coll'indicazione del luogo di dimora, del nome del presidente, ecc. — Cattedrali inglesi, irlandesi, scozzesi. — Chiese private, collegiate, cappelle, ecc. — Nomi degli strumentisti, dei fabbricanti, elencati sotto il nome di ciascun strumento. — Società musicali. — Indicatore generale professionale, con gl'indirizzi, annunci, ecc. G. B.

SPOGLIO DEI PERIODICI

ITALIANI

Gazzetta Musicale (Milano).

- N. 13, 17, 19, 21, 25. — T. MANTOVANI, *Orlando di Lasso*.
N. 14, 15, 16. — M. IWANOFF, *Antonio Rubinstein*.
N. 22. — G. ROBERTI, *L'autobiografia di Valentino Fioravanti* [da una lettera della collezione Cossilla nella Bibl. Civica di Torino].
N. 26, 27. — G. TEBALDINI, *Musica sacra*.
N. 27. — M. C. CAPUTO, *La scala-rebus e le « Ave Maria » di Verdi*.

Musica sacra (Milano).

- N. 4, 15 aprile. — *** *I vescovi ed il regolamento* [Cont. e fine].
N. 5, 15 maggio. — D. A. N., *Del bello ideale nella musica sacra* [a proposito dello studio pubblicato da M. Griveau nel 4° fasc. 1894 della nostra *Rivista*]. — D. A. N., *Il genio artistico di S. Filippo Neri*.
N. 6, 15 giugno. — P. BORRONI, *Donde debba incominciare la formazione d'un buon coro*.

Nuova Antologia (Roma).

- 15 aprile. — VALETTA, *Rassegna musicale* [La stagione di Carnevale-Quaresima. PIETRO MASCAGNI, *Ratcliff, Silvano*. I concerti].

FRANCESI

Annales politiques et littéraires.

- 7 avril. — GRIMARD E., « *La vivandière* » de Godard.

Gazette musicale de la Suisse Romande (Genève).

- 28 mars. — J. TIERSOT, *Notes sur la chanson populaire* [prefazione ad un libro ancora inedito sulle melodie popolari delle provincie di Francia]. — F. NAB, *Les arts de luxe* [articolo scritto nel 1839, che sostiene la musica esser la prima delle arti, appunto perchè la più inutile].
11 avril. — J. J. GOURD, *La musique qui dure* [condizioni prime l'originalità, la complessità e la spiritualità]. — F. NAB, *Les arts de luxe*.
25 avril. — GIDÉ, *Musiciens en robe de chambre*.
9 mai. — G. HUMBERT, *Littérature wagnérienne 1894-95*.
6 juin. — M. BRENET, *Les maîtres musiciens de la renaissance française* [A proposito della recente pubblicazione iniziata dall'Expert]. — G. BECKER, *Une société de secours mutuels au siècle passé*.

L'Art moderne (Bruxelles).

17 mars. — HENRY MAUBEL, *Psychologie musicale* [Conférence].

14 avril. — *Christus*. Symphonie mystique, par A. SAMUEL.

L'Illustration.

18 mai. — COUPIN E., *La psychologie des pianistes*.

Le Tour du monde.

25 mai. — *L'art javanais*. Notes sur la danse et la musique.

La Fédération artistique (Bruxelles).

24 mars. — CHARLES MEERENS, *Le tonomètre, d'après l'invention de Scheibler*. Nouvelle démonstration à la portée de tout le monde.

14 avril. — PAUL D'ACOSTA, *La musique à travers les âges*.

21 avril. — CHARLES MEERENS, *Le tonomètre* [suite].

5 mai. — PAUL D'ACOSTA, *La musique à travers les âges*. — CHARLES MEERENS, *Le tonomètre*. — WILLI CROTTO, *Note sur les instruments de musique anciens et modernes les plus connus*.

19 mai. — PAUL D'ACOSTA, *La musique à travers les âges: Échelle et système musical des Grecs*.

26 mai. — CH. MEERENS, *Le tonomètre*.

Le Guide musical (Bruxelles).

N. 13. — L. HEKAN, *Onéguine*, de P. Tschalkowsky. Première représentation à Nice.

N. 16. — E. CLOSSON, *Maîtres contemporains: Guillaume Leken (1870-1894)*.

N. 16, 17, 18, 19, 20, 23. — G. SERVIÈRES, « *Tannhäuser* » à l'Opéra en 1861 [Notizia molto diligente di quanto si riferisce a quelle fortunate rappresentazioni].

N. 17. — H. IMBERT, *Rossini et Beethoven à Vienne* [L'A. non crede al supposto convegno fra i due musicisti].

N. 20. — H. IMBERT, *La reprise de « Tannhäuser » à l'Opéra* [A proposito di ciò che del Wagner pensasse R. Schumann, l'A. cita una lettera di quest'ultimo al suo antico professore d'armonia H. Dorn. Lo Schumann trova nel *Tannhäuser* cose profonde, originali, cento volte migliori che nelle opere precedenti, quantunque vi siano ancora alcune trivialità. « Wagner può divenire un gran maestro alla scena e, quale lo conosco, ne avrà il coraggio »].

N. 25, 26. — H. IMBERT, *Les Amours du poète*, poésie de H. Heine, musique de R. Schumann. — WILLIAM CART, *Les sept paroles du Christ*, de Gustave Doret [Critica favorevole]. — H. IMBERT, *Guernica*, drame lyrique en trois actes, musique de M. Paul Vidal [Cenno in parte favorevole].

La Lecture rétrospective (Paris).

20 juin. — R. WAGNER, *L'exécution de « Tannhäuser »* [Lettera del 27 marzo 1861].

La Nouvelle Revue (Paris).

15 juin. — SAINT SAËNS, *Antoine Rubinstein*. Souvenirs.

La Voix parlée et chantée (Paris).

Mars. — CASTEX, *Étude physiologique des divers mécanismes de la voix chantée*. — RANGÉ, *Les éléments du langage articulé*.

Avril. — WILMART, *Contribution à l'étude de l'action des muscles respirateurs et en particulier du diaphragme*. — URBANSCHITSCH, *De l'influence des exercices méthodiques d'audition sur le sens de l'ouïe* [A proposito dell'educazione dei sordo-muti].

Mai. — H. HAVRAND, *Respirations nasale et buccale*. — LERMOYER, *Le coryza chronique simple*.

Juin. — GUILLEMIN, *Essai sur la phonation*.

Le Correspondant (Paris).

10 mai 1895. — H. DELORME, *Jeanne d'Arc et la musique* [Enumerazione di tutte le opere musicali composte in onore della grande eroina; storia lirica, come la chiama l'A., di G. d'Arco].

Le Ménestrel (Paris).

N. 18-19, 21-26. — A. POUJIN, *La première salle Favart et l'Opéra-Comique* [Cont.].

N. 13, 15-17, 19, 21-25. — L. GRILLET, *Les ancêtres du violon* [Cont.].

N. 17, 18, 22, 24, 25. — L. GALLET, *Le Théâtre-Lyrique* [Note storiche ed osservazioni sull'influenza esercitata sul gusto musicale francese da questo teatro].

N. 20. — *A propos de la reprise de « Tannhäuser »* [È la relazione di quanto ha raccontato ultimamente la principessa di Metternich ad alcuni amici di Vienna sulla prima rappresentazione di quest'opera a Parigi nel 1861, uscendo dalla quale la principessa avrebbe detto ad alcuni presenti: Voi avete fischiato Wagner, ma fra venticinque anni Parigi l'applaudirà].

N. 26. — *La musique en Sorbonne*, par JULIEN TIERSOT [Curiosa ed interessante relazione dell'esame per il dottorato sostenuto alla Sorbonne il 19 giugno p. p. da Romain Rolland, la cui tesi trattava la Storia dell'opera in Europa prima di Lulli e Scarlatti].

Ouest Artiste (Nantes).

N. 28. — A. RICHARD, *La réforme Wagnérienne*.

N. 29. — E. DESTANGES, *Les faux chefs-d'œuvres. « Cavalleria Rusticana »*.

N. 30. — E. DESTANGES, *L'évolution musicale chez Verdi* [fine]. [V. i n° 8, 9, 10, 11, 16, 17, 18, 27, 29].

Revue Bleue (Paris).

6 avril. — J. DU TILLET, « *La Vivandière* » de Godard [Artic. sfavorevole].

20 avril. — J. TIERSOT, *Berlioz compositeur de musique religieuse* [Le *Requiem* et le *Te Deum*].

29 juin. — G. CARRAUD, *Un critique musical. René de Récy*.

Revue d'Art dramatique (Paris).

23 mars. — LÉO D'HAMPOL, *Les chanteurs de Saint-Gervais* [Schola Cantorum, istituita dal sig. Bordes; canto gregoriano].

6 avril. — ALBERT SOUBIES, *La Vivandière; la Saint-Valentin*. — C. BACQUIÉ, *Courrier des concerts*.

13 avril. — ALBERT SOUBIES, *Cronique musicale*. — C. BACQUIÉ, *Courrier des concerts*.

Revue des Deux Mondes (Paris).

1 avril. — C. BELLAIGUE, *Trois maîtres d'Italie*. II. *Marcello*.

15 avril. — C. BELLAIGUE, « *La Vivandière* » de Benjamin Godard à l'Opéra-comique.

1^r juin. — C. BELLAIGUE, *Tannhäuser* [Favorevole].

Revue de Paris (Paris).

1^r juin. — CH. GOUNOD, *Mémoires d'un artiste* [In questo primo articolo ci narra gli avvenimenti dei primi anni di sua vita]. — CATULLE MENDÈS, « *Tannhäuser* » à Paris. — ALFRED ERNST, « *Tannhäuser* » à Bayreuth.

Revue des Revues (Paris).

1^r juin. — O. BN., *Le chant des oiseaux dans l'Amérique centrale* [Con musica].

Revue Hebdomadaire (Paris).

9 mars. — DUKAS P., *Concerts Lamoureux. Concert de la Société nationale de musique*.

23 mars. — IDEM, *Auditions d'œuvres de J. S. Bach et de Schüts. Les impressions fausses. Le cœur de Hjalmar*.

18 avril. — IDEM, *Société des Concerts du Conservatoire. Concert d'Harcourt*.

27 avril. — IDEM, *La Vivandière. Société nationale de musique: Concerts de musique de chambre. Étude nouvelle sur « Tannhäuser »*.

Revue Illustrée (Paris).

15 mai. — GRUYER P., *Le ballet à travers les âges. Deuxième partie: Le moyen âge, la Renaissance, le XVII et le XVIII siècle*.

SPAGNUOLI

Ilustracion Musical Hispano-Americana (Barcelona).

30 marzo. — F. PEDRELL, *Discurso leído ante la R. Academia de Bellas Artes de S. Fernando en la reception publica de S. D. Felipe Pedrell 10 marzo 1895*.

15 aprile. — ID., *id.*

30 aprile. — ID., *id.* — R. WAGNER, *Un recuerdo de Rossini*.

15 maggio. — PEDRELL, *Id., id.*

30 maggio. — ID., *Id., id.*

15 giugno. — ID., *Id., id.*

Revista Contemporanea (Madrid).

15 maggio. — GONZALO DE CASTRO, *La Musica* [Articolo generico].

TEDESCHI

Neue Musik-Zeitung (Stuttgart-Leipzig).

N. 7. — *Ignas Lachner*, v. FR. STILLEKE [Appunti biografici sul testò defunto compositore].

N. 7, 8. — *Frans Liszt und die Aristokratie*, v.

N. 7-11. — *Ueber Beethovens Streichquartette*, v. WILHELM MAUKE-MÜNCHEN [Esaminando i primi e gli ultimi quartetti di Beethoven l'A. acutamente dimostra con esempi l'immenso sviluppo nella originalità della tecnica e dell'invenzione conseguito dal Maestro].

N. 8. — *Engelbert Humperdinck*, v. ED. FR. [Cenno biografico].

N. 10. — *Ueber Rob. Frans* [Si riferiscono alcuni aneddoti e giudizi di scrittori e musicisti su questo compositore]. — *Heiteres aus dem Leben Ignas Lachners*, v. F. STILLEKE.

N. 11. — *Der Begründer des deutschen Singspiels* [Nota biografica su Johann Adam Hiller, ritenuto fondatore dell'operetta tedesca]. — *Rubinsteins letztes Concert in Petersburg*, v. A. WALDENSTEIN [Ancora un aneddoto — e lungo! — della vita già tanto aneddotica del compositore russo]. — *Johann Seb. Bachs Grabstätte d. A.*, v. WINTERFELD [Parla brevemente della recente scoperta del sepolcro di G. S. Bach]. — *Zur Litteratur der Tonsatzlehre* [È un elenco delle principali opere teorico-musicali tedesche].

N. 12. — *Die Klassiker und ihre Harmonie*, v. CYRILL KISTLER [Cita alcune armonie... wagneriane che si riscontrano nei classici: Bach, Haydn, Beethoven, ecc.]. — *Die Musik als Erwerbsquelle*. — *Aus dem Leben John Fields*, v. F. SCHWEIKERT.

N. 13. — *Präger - Wagner - Cyriax*, v. CYRILL KISTLER [Riporta un giudizio favorevole del dotto wagnerofilo Cyriax sul libro di Präger, « Wagner, wie ich ihn kannte »]. — Questo numero contiene inoltre altri importanti articoli che avendo continuazione nei numeri prossimi, ne daremo il resoconto altra volta.

INGLESI

Music a Montly Magazine (Chicago).

Fascicolo di aprile: In *The American people and musical progress*, William L. Tomlins propugna per una più estesa educazione popolare della musica in varia guisa desiderabile per il progresso sociale. — *Music in Mysticism* del Dr. Naphtali Herz Imber, articolo pieno di poesia, come del resto lo fa supporre il titolo stesso. — W. S. B. M. ci dà uno studio breve, ma interessante, su Brahms. — James Paul White continua i suoi saggi: *Is perfect intonation practicable?* di cui daremo le conclusioni alla fine.

Fascicolo di maggio: Un accurato studio con citazioni musicali sul Kenilworth di Bruno Oscar Klein, fatto da A. Brune. — *The German folk song*, bello studio di Richard Lieber, corredato di citazioni musicali: accenna al passaggio dell'arte aristocratica dei Minnesingers all'arte popolare dei Meistersingers, dimostrando come queste istituzioni abbiano contribuito ad estendere in Germania l'amore per il canto, sebbene la canzone popolare tedesca trovi le sue origini in epoca anteriore. Infine tratta genialmente dei vari soggetti che successivamente

e nelle varie località diventarono argomento preferito di canzone popolare. — *Graec notes and ornaments* b. Costantine Sternberg.

Fascicolo di giugno: Edward Baxter Perry in *Pure Music* dimostra di non credere affatto alla musica pura nel senso assoluto della parola; invece che la musica deve sempre esprimere qualche sensazione. — *Certain Compositions of Tchaikowsky*, un po' di poesia, breve per fortuna, che A. E. Gether sul ciclo di 8 pezzi, op. 72, del compositore russo. — W. S. B. M. parla *On the inherent difficulties of musical criticism*, dicendo verità che i critici dei giornali quotidiani dovrebbero ben attaccarsi alle orecchie. — *To singers*, Karleton Hackett dice fra l'altre cose che il miglior metodo di canto è l'italiano e che non si trovano punto buoni maestri fra i Tedeschi, i Francesi, gli Inglesi e nemmeno fra gli Americani. — John S. Van Cleve in *Singing and the Wagner opera*, dice che il godimento che si prova al declamato wagneriano è ben superiore e più nobile di quello che si prova alle frivoltà del canto a base di scale, trilli ed arpeggi. — John C. Fillmore comincia la Storia della Musica nell'America del Nord.

In tutti i fascicoli poi la rubrica « Practical Teacher » è ricca di nozioni pratiche riguardanti specialmente l'insegnamento musicale.

Musical Times (Londra).

Oltre la solita rivista a volo d'uccello di X « From my study » di compositori, cantanti e strumentisti del passato e di curiosità bibliografiche, notiamo:

Nel fasc. di aprile: *Inspiration in music* di J. Bennett, chiacchierata, che poggiando solo sopra argomenti metafisici, lascia il tempo che trova.

Nel fasc. di maggio E. D. Rendall in *The influence of Henry Purcell on Handel, traced in « Acis and Galatea »*, fa un articolo interessante, ma poco convincente, perchè quegli esempi che dà non di plagio, ma solo di confronto, come prudentemente nota l'A. stesso, non si riducono in fondo in fondo che alla citazione di formule musicali comuni a tutti i compositori dell'epoca.

Nel fasc. di giugno: *Sincerity in music*, dove Joseph Bennett dice tante belle verità, dimenticando però che per essere artista sincero l'unica cosa necessaria è l'essere veramente artista; ed in questo caso i suoi ottimi consigli diventano inutili. — *A Beethoven autograph*, dove, a proposito di una recente riproduzione in fac-simile dell'autografo della Sonata op. 26, l'A. parla della utilità di queste pubblicazioni, citando alcune varianti introdotte nelle edizioni delle Sonate di Beethoven. Secondo il nostro umile parere sarebbe assai più opportuno per lo studioso che le varianti fossero citate a piè di pagina come ha fatto il Germer nell'ultima sua edizione edita dal Litolf. — Di notevole abbiamo ancora un breve esame tematico della nuova opera di Cowen: *Aroldo*.

Nel fasc. di luglio: Un piacevole articolo di J. Bennett sul Direttore di orchestra; — *Music in Dante's « Divine Comedy »* dove con molta ingenuità e non so con quale profitto per gli studi musicali l'A. va ricercando nel poema dantesco tutti i passi in cui si fa allusione alla musica.

NOTIZIE

Opere nuove e Concerti.

•• Programma delle Funzioni che si celebrano e della Musica sacra che si eseguisce dalla Cappella Musicale per l'inaugurazione dei lavori nella Basilica di S. Antonio in Padova. Giugno ed Agosto 1895 (VII centenario dalla nascita del Santo):

18 giugno. — ALLA MESSA. *Messa postuma* a 3 voci pari, archi ed org. di M. Jacopo Tomadini (già maestro di Cappella a Cividale nel Friuli, † 1883).

Parti variabili: *Introito*, *Sequenza*, *Offertorio* (corale gregoriano). — Dopo l'Offertorio «Ego sum panis vitae», *Mottetto* a 2 voci dispari con org. di Pietro Piel (Direttore della Scuola musicale all'Istituto magistrale di Boppard).

AL VESPPO. *Antifone* dei Salmi (corale gregoriano).

Domine all'unisono con archi ed organo { di G. Legrenzi (maestro d. Capp.

Dixit a 3 v. p. » » {di S. Marco in Venezia (1685-1690).

Confitebor » » » di Giuseppe Terrabugio (moderno).

Credidi falso bordone a 4 v. p. con org. di G. de Zachariis.

Beati omnes » » » di Fr. Xav. Witt (fondatore del Caecilien-Verein di Germania, † 1888).

Lauda Jerusalem a 4 v. p. archi ed organo di Oreste Ravanello (moderno).

Pange Lingua a 3 v. p. archi ed org. di E. Bossi (moderno).

Magnificat a 4 v. p. archi, oboe ed org. del P. Fr. Vallotti.

Salve regina a 3 v. p. archi ed org. del P. G. B. Martini.

Si quaeris a 3 v. p. orchestra ed org. di J. Quadfiog (moderno).

14 giugno. — AL VESPPO PONTIFICALE. Eseguisce la Cappella del Seminario vescovile sotto la direzione del Rev. prof. G. B. Chesò.

15 giugno. — ALLA MESSA PONTIFICALE. Eseguisce pure la Cappella del Seminario, come sopra.

AL VESPPO. *Domine* ed *Antifone* (corale gregoriano).

Dixit falso bordone a 4 v. p. di G. de Zachariis.

Confitebor » » di Fr. Bruno (moderno).

Beatus vir » » di G. de Zachariis.

Laudate pueri » » » »

Lauda Jerusalem » » » »

Coelestis urbs Jerusalem: Inno a 4 v. p. ed organo di G. Tebaldini.

Magnificat a 4 v. p. ed organo di P. Piel.

Salve regina (corale gregoriano).

16 giugno. — ALLA MESSA. *Messa solenne* a 4 v. p. ed orchestra, dopo il

Gloria, *Graduale* id., di G. Greith (moderno, già direttore della Cappella alla Cattedrale di Monaco).

Parti variabili: *Introito*, *Offertorio* (corale gregoriano).

AL VESPRO. *Antifone* (corale gregoriano).

Domine e Dixit (come al dì 13) di G. Legrenzi.

Confitebor » » di G. Terrabugio.

Beatus vir falso bordone a 4 v. p. di G. de Zachariis.

Laudate pueri a 3 v. p. archi ed organo di G. Terrabugio.

Laudate Dominum a 4 v. p. archi ed org. di G. Tebaldini.

Heros nitenti: Inno a 4 v. p. ed org. »

Magnificat (come al dì 13) del P. Francesco Antonio Vallotti.

Salve regina a 4 v. p. di F. Suriano.

17 giugno. — ALLA MESSA. *Missa* « *Assumpta est* » a 4 v. p. ed organo di Michele Haller (professore alla scuola superiore di musica sacra in Ratisbona).

16 agosto. — (Musica d'autori antichi). — ALLA MESSA PONTIFICALE (ore 8).

Messa « *Aeterna Christi munera* » a 4 voci di G. Pierluigi da Palestrina.

Parti variabili: *Introito*, *Graduale*, *Offertorio*, *Communio* (corale gregor.).

AL VESPRO PONTIFICALE (ore 18). *Antifone* in gregoriano.

Domine falso bordone a 4 v. di Tommaso Ludovico da Vittoria.

Dixit » » di G. A. Bernabei.

Confitebor » a 5 v. del P. Lodovico Grossi da Viadana.

Beatus vir » a 4 v. di Fr. Carlo Andrea (secolo XVII).

Laudate pueri falso bordone a 5 v. del P. Lodovico G. da Viadana.

Laudate Dominum falso bordone a 4 v. di G. de Zachariis.

Iste Confessor Inno a 4 v. di G. P. da Palestrina.

Magnificat a 4 v. p. ed org. di Ottavio Pitoni.

Salve regina a 3 v. p. ed org. del P. G. B. Martini.

17 agosto. — (Musica d'autori antichi appartenenti alla Cappella del Santo).

ALLA MESSA PONTIFICALE (ore 10 ¹/₂). *Missa brevis* a 4 voci miste del P. Costanzo Porta.

Parti variabili in gregoriano.

AL VESPRO PONTIFICALE (ore 18). *Domine e Dixit* a 5 v. miste del P. Bonifazio Pasquali.

Confitebor a 5 v. miste del P. Orazio Colombani.

Beatus vir » » con org. del P. Giulio Belli.

Laudate pueri e Laudate Dominum falsi bordoni a 4 v. con organo del P. G. B. Ghizzolo.

Iste Confessor melodia gregoriana armonizzata.

Magnificat a 5 v. con org. del P. Bartolomeo Ratti.

Salve regina a 4 v. di Giuseppe Tartini.

18 agosto. — (Musica d'autori moderni).

ALLA MESSA PONTIFICALE (ore 10 ¹/₂). *Messa solenne* (*) intitolata « a S. Antonio » a 4 v. ed org. (composta per incarico della Presidenza) di G. Tebaldini.

Parti variabili: *Introito*, *Graduale*, *Communio* (corale gregoriano).

Dopo il Gloria: *Gloria et honorem* (*), Offertorio a 4 v. ed org. di L. Perosi (maestro alla Cappella Marciana di Venezia).

AL VESPRO PONTIFICALE (ore 17 1/2). *Antifone* in gregoriano.

Domine e Dixit (*) f. b. a 4 v. di G. Terrabugio.

Confitebor e Beatus vir f. b. a 4 v. di I. Singenberger (direttore del Caecilien-Verein d'America, in S. Francisco).

Laudate pueri (*) a 4 v. ed org. di O. Ravanello.

Laudate Dominum » » di G. Tebaldini.

Iste Confessor, Inno a 5 v. di L. Perosi.

Salve regina a 8 v. di G. von Rheinberger (professore al R. Conservatorio di musica in Monaco).

En gratulemur hodie, Inno di S. Antonio a 4 v. di G. P. Palestrina (+).

Si quaeris miracula (*), Responsorio a 4 v. ed org. di G. Gallignani (direttore del R. Conservatorio di musica in Parma).

NB. — Le composizioni segnate con asterisco sono state composte per la circostanza e si eseguono per la prima volta. — L'Inno di Palestrina, segnato (+), usato dapprima per altra occasione, venne incluso nel programma del 18, perchè solo in questo giorno, le cerimonie religiose ne permettono l'esecuzione.

*. Berlino. — Teatro dell'Opera. Aprile, *Evangelina* di Kienzl. — Maggio, *Frauenlob* di Reinhold Becker.

*. Entro quest'anno, forse d'autunno, alla Società del Quartetto di Milano verrà eseguita una nuova sinfonia del M^e Giuseppe Martucci.

*. A Wiesbaden, in un concerto del 9 dello scorso aprile, dal Conservatorio del Fuchs venne eseguito un ampio frammento della *Serenata dolorosa*, cantata per soli, coro e orchestra, del M^e Vittorio Ricci, alunno del cav. prof. Tacchinardi, direttore del R. Istituto musicale di Firenze.

*. Il Conservatorio di Musica di Parigi celebrerà quest'anno il proprio centenario. Pare si stia preparando un grandioso programma, nel quale figureranno i più celebri allievi dell'Istituto; la festa commemorativa avrà probabilmente luogo all'Opéra il 3 venturo agosto.

*. La *London Gregorian Choral Association*, la più forte Società corale che esista in Inghilterra, ha stabilito di celebrare, quest'anno, il suo venticinquesimo anniversario di fondazione, nella Cattedrale di S. Paolo. Il coro, che si compone di 1.500 voci, sarà diretto dal dott. Warwick Jordan e canterà nuovi *Inni* dei reverendi Jesse Brett e S. Childs-Clarke, musicati dal predetto maestro. La mattina si eseguirà la *Messa solenne* di Palestrina, poi i cori canteranno il celebre assieme: *Aeterna Christi munera*.

*. Al Teatro ducale di Brunswick si annunziano cinque grandi concerti. In uno di essi si eseguirà il *Requiem* di Berlioz, che sarà cantato da 670 artisti dei due sessi.

*. Alla Società del Quartetto, Bologna deve una delle più geniali riproduzioni di questi ultimi anni. Nei giorni 19, 23 e 26 del maggio scorso si eseguì il *Faust* di Schumann, diretto da Giuseppe Martucci. Diamo a titolo d'onore il nome degli artisti che la interpretarono:

Kaschmann Giuseppe (Faust, Pater Seraphicus, doctor Marianus).

Tamburini Angelo (Mefistofele, Spirito maligno, pater profundus).

Pandolfini Francesco (Ariele, Pater Estaticus).

De Macchi Maria (Margherita, la Cura, una penitente).

Cecchini-Berti Anna (Marta, la Fame, Maria Aegyptiaca, Mater gloriosa).

Ferranti Virginia (La Misera, Magna peccatrix).

Marchesini Cloe (Il debito, Mulier Samaritana).

*. Darmstadt. — Al teatro della Corte, nello scorso aprile: *I figli degli Incas*, opera in 4 atti, testo e musica di Guglielmo de Haan.

A cura della Società Riccardo Wagner di questa città venne pure eseguita per la prima volta lo scorso aprile la nuova opera di Humperdinck: *La fata della neve*.

*. A Londra, in una conferenza tenuta dal dott. Bridge su *Shakespeare e la musica*, si eseguì una serie di composizioni vocali del tempo di Shakespeare.

*. E. Humperdinck sta terminando una terza fiaba: *Il Lupo ed i sette Caprioli*.

*. Vienna. — Al teatro d'Opera imperiale si eseguirà per la prima volta, nel prossimo ottobre, una nuova opera in 2 atti di C. Goldmark: *Il grillo del focolare*.

*. Al grande *festival* Renano che avrà luogo prossimamente a Colonia, non si eseguirà che musica tedesca. Il programma della prima giornata comprenderà un'ouverture di Hændel, il *Te Deum* di Wüllner e *Le Stagioni* di Haydn. Quelle della seconda giornata: la cantata *Wir danken dir, Gott*, di G. S. Bach, la sinfonia in *mi b* di Mozart, la parte terza del *Faust* di Schumann, la scena finale del *Parsifal* e la *Sinfonia eroica* di Beethoven. Nella terza giornata infine si eseguiranno la Sinfonia in *fa* di Brahms, un'aria di Schubert, il concerto di piano in *sol min.* di Mendelssohn, il *Pellegrinaggio a Kevelaar* di Humperdinck, l'ouverture *d'oberon* di Weber, un frammento del *Mosè* di Max Bruch, il preludio dell'aria della Pace di *Guntram* di Ricc. Strauss, alcuni *lieder* di R. Franz, e tutta la scena finale dei *Maestri Cantori*, a partire dall'allocuzione di Hans Sachs.

*. A Londra, in una serie di conferenze sulla musica e gli strumenti dei sec. XVI, XVII e XVIII, da Arnoldo Dolmetsch, la primavera scorsa, si sono eseguiti, su strumenti musicali antichi, tre pezzi del re Enrico VIII, ed altri di Tomaso Morley, Orlando Gibbons, Guglielmo ed Enrico Lawes, Purcell ed altri.

*. Weimar. — Al Teatro granducale, *Halimah*, opera lirica in due atti di Arturo Roesel.

*. A Brema, il *Cristo* di Rubinstein è stato accolto piuttosto freddamente.

*. Stuttgart. — Al Teatro d'Opera, pure nel maggio scorso, *Farinelli*, nuova opera comica di Zumpe.

*. Breslau. — Al Teatro Municipale, *Kachka la Negra*, nuova opera di Giorgio Jarno.

*. A Londra, al Covent-Garden, la nuova opera tanto aspettata di H. Cowen, *Harold*, su libretto dell'ambasciatore inglese a Berlino, sir E. Malet.

*. Monaco. — Al Teatro d'Opera, il 24 giugno u. s. la nuova grande opera di C. Kistler, *Kunihild*.

*. Il compositore tedesco Enrico Zoellner, direttore della Liederkrantz a New-York, ha musicato una duologia eroica, in ricordo del 1870. La prima di queste opere è intitolata: *L'attacco improvviso*, e sarà eseguita prossimamente all'Opera reale di Monaco, che, se l'esito sarà favorevole, eseguirà in appresso la seconda: *Sédan*.

*. A New-York si eseguì ultimamente una nuova cantata di Antonio Dvorak, direttore di quel Conservatorio, dal titolo: *The American Flag*.

*. A Londra, Siegfried Wagner ha fatto recentemente eseguire una nuova sua composizione per orchestra, *Sehnsucht* (languore).

Wagneriana.

*. Le rappresentazioni delle opere di R. Wagner a Monaco seguiranno in quest'ordine e a queste date:

<i>Le Fate</i>	8	agosto	8	settembre
<i>Riensi</i>	9	»	9	»
<i>Vascello Fantasma</i>	11	»	11	»
<i>Tannhäuser</i>	13	»	13	»
<i>Lohengrin</i>	15	»	15	»
<i>Oro del Reno</i>	17	»	17	»
<i>Valkyria</i>	18	»	18	»
<i>Siegfried</i>	20	»	20	»
<i>Gotterdammerung</i>	22	»	22	»
<i>Tristano e Isotta</i>	25 e 29	»	25	»
<i>Maestri Cantori</i>	27	»	1 e 27	»

Direttori i maestri Levi, Fischer e Strauss.

*. Il maestro Hans Richter è stato incaricato di dirigere gli studi e l'esecuzione dell'*Anello del Nibelungo*, che sarà rappresentato per intero nel prossimo anno al teatro di Bayreuth. Come è noto, fu Hans Richter che diresse, solo, nel 1876, le rappresentazioni del *Nibelungo*, dopo aver fatte tutte le prove sotto la immediata direzione di Riccardo Wagner.

A proposito delle feste del 1896, ventesimo anniversario dell'inaugurazione del teatro, aggiungiamo che la signora Wagner ha scritturato, per la parte di Sieglinda, la cantante inglese signora Macintyre e che si stanno pure facendo trattative col signor Ed. De Reszké per la parte di Sigmondo. La parte di Sigfrido sarà affidata al signor Ernesto Van Dyck; le parti di Freya e di Gudruna alla signora Mottl, moglie del celebre direttore.

*. La città di Eisenach, la città tedesca per eccellenza ed il cui castello è la celebre Wartburg, ha acquistato il *Museo Riccardo Wagner*, fondato a Vienna dal sig. Oesterlein, per la somma di 106.000 lire, raccolte mediante sottoscrizione pubblica, a cui contribuirono, fra gli altri, un fabbricante di cosmetici di Berlino per la somma di 50.000 lire; il direttore d'orchestra di Augaburgo, Obrist, per 10.000 lire, ed un semplice Ispettore forestale d'Eisenach per 1.200 lire. Nel prossimo autunno il Museo sarà aperto al pubblico, e già si stanno progettando delle feste solenni per la circostanza.

*. Un negoziante d'autografi di Dresda ha acquistato recentemente la partitura originale del *Tannhäuser* per la somma di 12.500 lire.

*. Il principe ereditario del ducato d'Anhalt-Dessau, fervente wagneriano, fa costruire nel suo piccolo stato un teatro secondo il modello di quello di Bayreuth, con repertorio esclusivamente wagneriano e Klughardt a direttore d'orchestra. I sudditi del principe non vi saranno ammessi senza invito personale, firmato dal principe stesso.

Concorsi.

*. *Risultato del Concorso della Società Orchestrale del Teatro alla Scala.*
— La Commissione esaminatrice dei lavori presentati al Concorso della Società

Orchestrale, indetto per l'anno 1895, presieduta dal comm. Antonio Bazzini, da Guglielmo Andreoli, dal cav. Gaetano Coronaro, dal cav. Alberto Giovannini, dal prof. Eugenio de' Guarinoni e dal maestro Vittorio Maria Vanzo, ha assegnato i premi promessi ai seguenti signori:

- N. 9 Sig. Carlo Podestà *In abito di saggio messaggero.*
 » 9 » » *Muovi, o mio scherzo, senza gir tornando.*
 » 10 » » *Dignus est intrare.*
 » 55 » Bruno Mugellini. *Arte per l'Arte.*
 » 59 » Leone Sinigallia. *Sancta Simplicitas!*
 » 62 » Mario Vitali *Cuore ed arte* (per la *Serenata* e per la *Tarant.*)
 » 64 » Nicolò Celega *Sic fata volunt.*

Altri 14 lavori, quantunque non prescelti, furono giudicati degni di esecuzione, e la Società Orchestrale, pure non assumendo a questo riguardo impegno di sorta, non esclude la possibilità che possano venire eseguiti negli anni venturi nei proprii concerti.

I concorrenti presentatisi furono 102 e le composizioni 223.

NB. Il lavoro del Mugellini fu eseguito al concerto del 28 aprile, quello del Sinigallia al concerto del 5 maggio, il poema sinfonico del Celega il 12 maggio ed i due frammenti del Podestà nel concerto del 19 maggio.

* * *Concorso per la costruzione della facciata del Teatro Riccardi in Bergamo.*

1. È aperto un concorso pel progetto della facciata del Teatro Riccardi.
2. Abolito l'attuale portico a pilastri, il rettillo della nuova facciata terrà approssimativamente il posto del basso caseggiato ora appiccicato alla facciata del teatro.
3. Il progetto comprenderà un corpo di fabbrica della lunghezza dell'attuale facciata, più un prolungamento su ciascuno dei due lati, tale da rendere possibile la costruzione d'un portico su ciascuno dei detti due lati e di spaziosi locali nei piani sovrastanti rispettivamente ai due portici.
4. I prolungamenti sui due lati non potranno essere inferiori a metri cinque ciascuno di spazio libero, escluso cioè lo spessore dei muri, nè avere una profondità lungo i fianchi superiore a quindici metri di spazio libero.
5. È libero di dividere tutta l'altezza in quel numero di piani che l'architetto troverà opportuno sia rispetto all'estetica, che all'utilità del fabbricato.
6. Il nuovo fabbricato deve allacciarsi al vecchio di maniera che presenti il miglior modo possibile di accesso all'interno senza spostare nè inceppare le scale attualmente esistenti e senza modificare l'ossatura e disposizione interna del teatro: comprendendo nelle nuove opere per lo meno una apposita scala pel servizio degli ambienti superiori da costrurre. — Potrà però il concorrente, se crede, estendere il suo progetto anche alla sistemazione dell'interno del teatro, lasciando il più possibile inalterata l'ossatura attuale, sempre che tenga distinta la perizia della spesa relativa.
7. La facciata deve essere concepita e sviluppata in maniera che possa prestarsi a conveniente fondo e collegarsi con un monumento a Donizetti, che eventualmente potesse venire collocato dinanzi.
8. La spesa totale della fabbrica di cui agli articoli precedenti non ha da sorpassare la somma di L. 50.000 (cinquantamila), esclusa la parte interna di cui è parola nel secondo comma dell'articolo 6.

9. Nella somma di cui all'articolo precedente e quindi nella perizia devono essere comprese non solo tutte le opere in muratura, ma il tetto, scale, legnami, ferri, pavimenti, serramenti, sia in legno che in ferro, per porte e finestre, e quanto altro possa occorrere per avere tutta la costruzione finita, nulla eccettuato.

10. Il progetto deve essere tale che nei suoi dettagli, analisi, descrizione e perizia dia seria garanzia che la somma posta a disposizione non possa essere sorpassata dal fatto della fabbrica. — I disegni saranno in scala di 1 a 100, eccettuandone quelli dei dettagli che saranno in scala da 1 a 50. — In ogni caso i committenti si riservano il diritto di far giudicare le perizie da persone tecniche di loro fiducia.

11. Il concorso si chiude col 30 ottobre 1895. I progetti presentati in ritardo sono esclusi dal concorso. Il ricapito per la consegna è presso la Camera di Commercio di Bergamo.

12. I concorrenti dovranno attenersi al sistema della scheda in busta suggellata. — I progetti verranno presentati e ritirati a spese dei concorrenti.

13. I progetti presentati saranno esposti in apposito locale, per quel tempo che i committenti crederanno opportuno.

14. Nel caso la Commissione non ritenesse alcun progetto meritevole di esecuzione, potrà provvedere con altro concorso.

15. All'autore del progetto ritenuto il migliore a giudizio d'un apposito Giuri, spetterà un premio di L. 2000 (duemila) ed a quello del progetto secondo per merito, un premio di L. 1000 (mille). I due progetti premiati rimarranno proprietà dei committenti.

16. L'ammontare dei premi, di cui all'articolo precedente, non verrà pagato qualora nessun concorrente all'asta pubblica indetta per l'appalto dei lavori abbia voluto assumere l'esecuzione del progetto sulla base della perizia presentata dal progettante.

17. Tutti gli altri progetti potranno essere ritirati entro due mesi dalla pubblicazione del giudizio del Giuri. — Dopo questo termine i committenti potranno disporre come meglio credono, senza che nulla possa competere agli autori.

18. I committenti si riservano il diritto di apportare al progetto prescelto tutte le modificazioni che saranno ritenute necessarie.

Bergamo, 29 maggio 1895.

*Il Comitato: SUARDI GIANFORTE — MORONI ANTONIO — FRIZZONI
ENRICO — SALA ALFREDO — TACCHI ALESSANDRO.*

NB. Per maggiori schiarimenti rivolgersi al Comitato presso la Camera di Commercio di Bergamo.

*** Commissione per un Monumento a Gaetano Donizetti in Bergamo (Sede al Casino Artisti, Operai e Professionisti. - Piazza Pontida, N. 28).*

AVVISO DI CONCORSO. — 1. È aperto un concorso fra gli artisti di nazionalità italiana o straniera, con stabile residenza in Italia, per un Monumento, da erigersi in Bergamo, a Gaetano Donizetti.

2. Il concetto e la forma del Monumento, tanto nel senso architettonico che scultorio, nonchè la qualità dei materiali da impiegarsi sono lasciati in piena libertà del concorrente.

3. È pure libera la scelta della località, indicandosi di preferenza l'area da-

vanti al teatro Riccardi, pel quale viene contemporaneamente, dalla Società dei signori Proprietari, bandito concorso di una nuova facciata. — I progetti che non portassero indicazioni della località non saranno però respinti dal concorso.

4. Il costo complessivo del Monumento, compresa la sua posa in opera, ed esclusa la sola fondazione, non dovrà eccedere le L. 25.000 (venticinquemila).

5. I concorrenti dovranno presentare :

a) il disegno della pianta, del prospetto e di una sezione nella scala di 1 a 10;

b) un bozzetto in rilievo dell'insieme del Monumento nella scala che al concorrente parrà più opportuna a meglio mostrarne le particolarità ;

c) il preventivo esatto e dettagliato della spesa ;

d) una breve esposizione esplicativa sul concetto del Monumento, sui materiali che lo compongono e sulla esecuzione dell'opera.

6. Il concorso si chiude col 30 novembre 1895. — Le opere giunte in ritardo sono escluse dal concorso.

7. Il ricapito per la consegna dei progetti è presso l'Accademia Carrara.

8. I progetti verranno presentati e ritirati a spese del concorrente. — La Commissione, senza assumere responsabilità per guasti e deterioramenti eventuali che avvenissero prima o dopo il giudizio, si darà però ogni cura per la buona conservazione dei progetti.

9. I concorrenti, nella presentazione dovranno attenersi al sistema della scheda in busta suggellata.

10. I progetti verranno esposti in pubblica mostra per quel tempo che la Commissione crederà opportuno.

11. Un Giuri composto di tre persone — individualità artistiche di fama stabilita — elette due dal Comitato, la terza con scheda segreta dai concorrenti, classificherà su ordine di merito ed inappellabilmente i progetti, ai quali potrà indicare all'occorrenza le modificazioni da introdurre nei particolari.

12. Nel caso che la Commissione non ritenesse alcun progetto meritevole di esecuzione, essa potrà provvedere con altro concorso.

13. Il vincitore del concorso dovrà eseguire l'opera entro il maggio 1897. — Nel contratto da esso stipulato col Comitato Esecutivo, saranno specificate le modalità e gli obblighi per l'esecuzione, la consegna, il pagamento, ecc., avvertendo che la aggiudicazione sarà definitiva soltanto dopo intervenuto l'atto contrattuale.

14. Tutti i progetti — escluso quello prescelto che resta proprietà della Commissione — potranno essere ritirati entro due mesi dalla pubblicazione del giudizio, dopo il qual termine la Commissione potrà disporne a piacer suo.

Bergamo, 29 maggio 1895.

Per la Commissione, Il Presidente: Conte Dott. GIANFORTE SUARDI.

*. A Parigi, il direttore di quel Conservatorio, Ambroise Thomas, ha proclamato i nomi degli allievi compositori ammessi al concorso del Gran Premio di Roma. Sono i seguenti :

1° Levadé	allievo di Massenet
2° Letorey	» Dubois
3° D'Ollon	» Massenet
4° D'Ivry	» Dubois
5° Monquet	» Dubois
6° Hirschmann	» Massenet.

Varie.

*. M. W. Kis, professore di anatomia all'Università di Lipsia, ha pubblicato uno studio sul cranio e sullo scheletro di S. Bach. Egli vi riscontra i caratteri della senilità, suture saldate, esostosi nelle vertebre, indice cranico 0,76, circonferenza 0,53, appendice lemuriana nella mandibola.

*. A Londra è stato recentemente pubblicato il catalogo delle opere eseguite ai concerti del sabato sera al Crystal-Palace, dalla sua fondazione in poi, fondazione che risale a quarant'anni. Questo repertorio è certo il più ricco delle capitali artistiche dell'Europa. Astrazione fatta di piccole composizioni vocali, non conta meno di 1,550 opere di tutte le specie, di 300 compositori diversi.

I tedeschi vengono in prima linea e sono rappresentati da 104 compositori; si contano 82 inglesi, 39 francesi, 26 italiani; poi vengono belgi, ungheresi, danesi, olandesi, polacchi, russi, spagnuoli e svedesi. La *Nona Sinfonia* di Beethoven è stata eseguita 26 volte, la *Sinfonia in Do* di Schubert 23 volte.

Le grandi composizioni vocali, oratori, messe, cantate sommano a 194; si contano 195 sinfonie, 576 concerti e fantasie, 585 ouvertures e intermessi.

*. La rivista inglese *Hobby Horse* ha pubblicato un curiosissimo lavoro del signor A. J. Hipkins, conservatore del Museo istrumentale del Royal College of music di Londra sugli « Istrumenti di musica che si trovano fra le mani degli angeli che figurano nelle tele dell'antica scuola italiana alla National Gallery di Londra ».

*. Uno dei belli *Stradivarius* che ha figurato alla Esposizione retrospettiva di istrumenti a corda al Trocadero, nel 1878, proveniente dalla celebre collezione del fu Wilmette d'Anversa, è stato venduto al signor Bovet, dilettante distintissimo, dal signor Bernardel, liutaio del Conservatorio di Parigi, per la somma di 30.000 franchi. Questo magnifico istrumento, eccellente per la sua sonorità e bellissimo per aspetto, è considerato come uno dei migliori del celebre liutaio italiano, anche per gli ornamenti in avorio di grande pregio che lo intarsiano.

*. A Bordeaux, durante l'Esposizione, avrà luogo in questo mese di luglio un Congresso di canto gregoriano e di musica religiosa. Questo Congresso, presieduto da S. Em. il Cardinale Lecot, avrà luogo nella sala dell'Alhambra, rue d'Alzon, nel convento del RR. PP. Augustins de l'Assomption.

*. Il dott. O. Chilesotti parlò a Trieste ed a Padova della musica da liuto nel cinquecento, eseguendo composizioni originali sopra uno strumento riprodotto secondo i modelli antichi.

*. Al grande Concorso internazionale indetto a Bruxelles per la composizione di una sinfonia per orchestra, riuscì vincitrice, su 77 concorrenti, una giovane artista svedese, la signorina Elfrida Andrée.

*. Il giapponese Shohé Tanaka, dottore in scienze a Berlino, ha inventato un nuovo genere di clarinetto che si suona mediante una piccola tastiera come quella del pianoforte. Il governo prussiano gli ha accordato una sovvenzione.

*. In Germania si preparano per il 16 agosto prossimo le feste per il centenario della nascita del compositore tanto popolare Enrico Marschnez.

*. Una curiosa ed interessantissima invenzione è dovuta al fisico inglese A. Wallace Rimington. Essa consiste in una specie d'organo di media dimensione,

sormontato da una credenza di una certa altezza, con dodici fori. A ciascuno di questi fori corrisponde una lampada elettrica alimentata in modo da assicurare un'intensità luminosa invariabile. Ogni tasto dell'organo corrisponde ad un suono unico e ad un colore unico. Quando un tasto è toccato, un vetro tinto si presenta davanti alle lampade elettriche, che proiettano, attraverso la penombra della sala, le loro fiamme colorate su d'un velo di seta bianca di 40 piedi di altezza e sospeso non lontano dallo strumento. Due note suonate insieme producono sullo schermo una combinazione di due colori, tre note una di tre colori, e l'accordo perfetto produce quattro colori combinati in una sola tinta. Delle dodici lampade, dieci sono messe in azione dalle dieci dita dell'esecutore, le altre due circondano lo schermo d'una fascia d'argento sfavillante, come l'orlo bianco di carta che inquadra un'incisione.

Nell'esecuzione d'un pezzo di musica, la successione dei colori risponde all'agilità della diteggiatura e al movimento del pezzo, dando lo strumento coi colori la misura, il ritmo e l'armonia del suono. Cosicché al primo esperimento dato dall'inventore alla Saint-James's hall si son viste colorire delle fughe di Bach, delle sinfonie di Beethoven, il famoso minuetto di Boccherini ed un'ouverture di Wagner.

L'inventore ha dato al suo strumento il titolo di *Colour Music*, e, date le ricerche appassionate che da taluni si fanno sull'*audizione colorata*, chissà che esso non sia fecondo di altre importanti scoperte.

Necrologie.

** Franz v. Suppé, m. lo scorso maggio nel suo castello di Gars in Austria, all'età di 75 anni, essendo nato a Spalato in Dalmazia il 18 aprile 1820. Prima di dedicarsi con tanta *verve* e successo all'operetta, aveva composto numerose *ouvertures*, *messe*, *quatuors*, ecc.

** Martino Røder, direttore del Conservatorio di Boston, nato a Berlino il 7 aprile 1851. Fu critico musicale e scrisse varie *opere* e musica da camera, come *trii*, *quartetti*, *quintetti*, ecc.

ELENCO DEI LIBRI

ITALIANI

- Biaggi A.**, *La musica del secolo XVII*: Conferenza (Nel volume: « La vita italiana del seicento. III, Arte »). Milano, Treves, in-8° (L. 2).
- Branzoli G.**, *Manuale storico del violinista*. Corredato da un sunto cronologico storico dei fabbricatori di strumenti d'arco, de' più famosi esecutori, dei migliori compositori di musica istrumentale, e da 66 illustrazioni intercalate nel testo. Firenze, Venturini (L. 3).
- Commemorazione della riforma melodrammatica* (Atti dell'Accademia del R. Istituto musicale di Firenze). Firenze, Galletti, in-4°.
- Di Giacomo S.**, *Cronaca del teatro San Carlino*. Relazione al Ministero della Pubblica Istruzione. 2ª edizione. Trani, Vecchi, in-16° (L. 5).
- Jones E.**, *La luce — il suono*. Manuale teorico-sperimentale per le scuole secondarie. Traduzione dall'inglese di U. FORNARI. Milano, Hoepli (L. 3).
- Levi E.**, *Fiorita di canti tradizionali italiani*. Firenze, Bemporad (L. 4,50).
- Parodi L.**, *Giuseppe Verdi*. Parole dette in occasione dell'onomastico del sommo maestro e del concerto verdiano di beneficenza dato nelle sale dello stabilimento musicale Monleone la sera del 19 marzo. Genova, Pagano (L. 1).
- Pergoli B.**, *Saggio di canti popolari romagnoli*, raccolti e annotati. Forlì, Borlandini, in-16° (L. 3).
- Scotti I.**, *I fattori dell'arte ovvero l'istinto, l'emozione ed il sentimento nella creazione estetico-artistica*. Parte I (L'introduzione e l'istinto estetico-artistico). Genova, Sambolino, in-8° (L. 6).
- Tebaldini G.**, *Della musica sacra. Giovanni Pier Luigi da Palestrina*: Conferenze; appendice. 2ª edizione. Padova, Tip. del Seminario, in-16° (L. 0,60).
- Valdrighi L.**, *Fabbricatori di strumenti armonici*: quinta aggiunta (Memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Modena. Serie II, volume X). Modena, Tip. Soliani, in-4°.

FRANCESI

- Annuaire officiel de la musique en Belgique*. Livre des adresses exactes des Présidents, Directeurs et Secrétaires des Sociétés de Symphonie, d'Harmonie, etc., etc. Frameries (Belgique), Dufranc-Friart (fr. 2,25).

- Bogaert E.**, *Grammaire musicale, ou Théorie des principes de la musique en deux années d'études*. Deuxième édition. Gand, Vanderpoorten, in-8°.
- Charpentier B.**, *Le style et le chant*. Grenoble, Grunig (fr. 1,50).
- Chassevant M.**, *Nouvelles leçons de choses pour l'enseignement musical*. Paris, Fischbacher, in-4° (fr. 2,50).
- De Chambrun et S. Légiis**, *Wagner*, traduction avec une introduction et des notes. Paris, Calmann-Lévy. Deux volumes in-8° (fr. 10).
- De Mesnil**, *Les grands musiciens du Nord: L'école flamande du XV^e siècle*. Paris, in-8° (fr. 2).
- Deseure F.**, *Le droit et le théâtre*. Paris, Marchal et Billard, in-8° (fr. 7,50).
- Destranges E.**, *L'évolution musicale chez Verdi. - Aida - Othello - Falstaff*. Paris, Fischbacher.
- *Une partition méconnue. « Proserpine », de Camille Saint-Saëns*. Étude analytique. Paris, Fischbacher.
- D'Offoël J.**, « *L'anneau du Nibelung* » et « *Parsifal* » de Richard Wagner. Traduction nouvelle en prose rythmée exactement adaptée au texte musical allemand. Paris, Fischbacher, in-16° (fr. 5).
- Ernst A. et Polrée E.**, *Étude sur « Tannhäuser » de Richard Wagner*. Paris, Calmann-Lévy, in-8° (fr. 2,50).
- Expert H.**, *Les maîtres musiciens de la renaissance française*. Première livraison. *Orlande de Lassus*: Premier fascicule des Meslanges. Paris, Leduc (fr. 12).
- Gevaert F.**, *La mélodie antique dans le chant de l'Église latine*. Suite et complément de l'*Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*. Paris, Picard, gr. in-8° (fr. 25).
- Haeck H.**, *Cours gradué de musique vocale à l'usage des adultes des deux sexes et de tous les groupes orphéoniques, quelle que soit leur composition*. Paris, Belin, in-8° (fr. 3).
- Hoyois L.**, *Solfège moderne, élémentaire, rythmique et pratique*, en trois parties. Namur, Wesmael-Charlier, in-8°.
- J. D.**, *Cours élémentaire de chant*, à l'usage des enfants des écoles chrétiennes. Cours inférieur. Beauraing, Longly-Collard, in-8°.
- Migge O.**, *Le secret des célèbres luthiers italiens, découvert et expliqué*. Frankfurt à M., Staudt, gr. in-8°.
- Navarre O.**, *Dionysos*. Étude sur l'organisation matérielle du théâtre athénien. Paris, Klincksieck, in-8° (fr. 5).
- Nerthal**, *Tannhäuser. La conscience dans un drame wagnérien*. Paris, Fischbacher, in-16° (fr. 3,50).
- Noël E. et Stoullig E.**, *Les annales du théâtre et de la musique*. Vingtième année, 1894. Paris, Charpentier, in-18° (fr. 3,50).
- Rolland R.**, *Les origines du théâtre lyrique moderne. Histoire de l'opéra en Europe avant Lulli et Scarlatti*. Paris, Thorin, in-8° (fr. 10).

- Servières G., « *Tannhäuser* » à l'Opéra en 1861. Paris, Fischbacher, in-16° (fr. 2).
- Soubies A., *Almanach des spectacles*. 1894. Paris, Flammarion, in-32° (fr. 5).
- Van Doorslaer G., *Philippe de Monte, célèbre musicien du XVI^e siècle*. Malines, Godenne, in-8°.
- Wyzewa (T. de), *Nos maîtres. Études et portraits littéraires*. Paris, Perrin, in-16° (fr. 3,50).

TEDESCHI

- Boehm E., *Das Harmonium im akustischen Unterricht*. Progr. Berlin, Gaertner, gr. in-4°.
- Böhme F., *Volksthümliche Lieder der Deutschen im 18 u. 19 Jahrh.* Nach Wort u. Weise aus alten Drucken u. Handschriften, sowie aus Volksmund zusammengebracht, m. historisch-krit. Anmerkgn. versehen u. hrg. Leipzig, Breitkopf, in-8°.
- Decker W., *Marschlieder-Album*. Eine Sammlung v. Marschliedern (m. orig. Beiträgen, f. 4stimm. Männerchor. Frauenfeld, Huber, in-12°.
- Elterlein E., *Beethovens Clavier-Sonaten (unter Berücksicht. der Sonate vor u. nach Beethoven) f. Freunde der Tonkunst erläutert*. 5. Aufl. Leipzig, Malthes, in-12°.
- Felsing O., *Streifzüge durch die Theaterwelt*. Dresden, Dresdener Verlagsanstalt, gr. in-8°.
- Fleischer O., *Neumen-Studien. Abhandlungen üb. mittelalterliche Gesang-Tonschriften*. Leipzig, Fleischer.
- Harmonie. Central-Organ f. das ausschlies. Interesse der ausüb. Musiker*. Red.: Musikdir. OTTO GIRSCHNER. 8. Jahrg. 1895. Hannover, Oertel, gr. in-4°.
- Heltmann M., *Unsere Lieblingslieder. Kinderlieder, gesammelt aus dem Schatze unserer grossen Meister*. Hamburg, Meissner, in-8°.
- Heltmann M., *Kinderlieder*. Gesammelt u. m. Klavierbegleitg. versehen. 2. Aufl. Hamburg, Meissner, in-8°.
- Jadassohn S., *Elementar-Harmonielehre f. den Schul- u. Selbstunterricht*. Leipzig, Breitkopf, in-8°.
- Jaehn H., *Vorlesungen über den Bau und die Funktion des menschlichen Kehlkopfes f. Sänger u. Sängerinnen*. Berlin, Hirschwald, in-8°.
- Jahrbuch, kirchenmusikalisches*. 1895, 10. Jahrg. Hrg. v. Dr. FRZ. XAV. HABERL. 20. Jahrg. des Cäcilienkalenders. Regensburg, Pustet, gr. in-8°.
- Kothe B., *Führer durch die Orgel-Litteratur*. 2 Bdchn. (Fortsetzung des Führers durch die Orgel-Litteratur, bearb. v. B. KOTHE u. TH. FORCHHAMMER). Leipzig, Lenckart, in-12°.
- Krimaly A., *Das königl. böhmische Nationaltheater u. die böhmischen Componisten*. Ein Wort an die böhm. Journalistik. Prag, Czernowitz, in-8°.

- Michaells A.**, *Vermischte Aufsätze üb. Musik belehrenden, unterhaltenden u. biographischen Inhalts, nebst Grundlagen zu e. musikal. Physiologie.* Leipzig, Verlags-Institut, in-8°.
- Musikführer, der. Gemeinverständliche Erläuterugn. hervorrag. Werke aus dem Gebiete der. Instrumental- u. Vokalmusik.** Red. v. A. MORIN. N. 15-30. Frankfurt a. M., Bechhold, in-8°.
- Oesterlein N.**, *Beschreibendes Verzeichniss des Richard Wagner-Museums in Wien.* Leipzig, Breitkopf, gr. in-8°.
- Organist, der. Organ des allgemeinen Organistenvereins.** Jahrg. 1895. N. 1. Düsseldorf, Schwann, gr. in-8°.
- Piel P.**, *Harmonie-Lehre.* Unter besond. Berücksicht. der Anfordergn. f. das kirchl. Orgelspiel zunächst f. Lehrer-Seminare bearb. u. hrsg. 4. Aufl. Düsseldorf, Schwann, in-8°.
- Pommer J.**, *60 fränkische Volkslieder*, aus der Sammlg. der Frhrn. v. Dittfurth ausgewählt, und f. 4 Männerstimmen gesetzt. Leipzig, Hesse, gr. in-8°.
- Regisseur, der. Fachblatt f. Theater, Musik und Kunst.** 2. Jahrg. April 1895-März 1896. Berlin, Steinitz.
- Reinhard A.**, *Etwas vom Harmonium* (Aus Briefen an Konzertmeister S. in D.). Ein Beitrag zur Erklärg. des Wesens des Harmoniums (Aus: «Sonnensblatt des Reichsboten»). Berlin, Simon, in-8°.
- Rimsky-Horsakow N.**, *Praktisches Lehrbuch der Harmonie.* Nach der 3. Aufl. der russ. orig. Ausg. deutsch v. HANS SCHMIDT. Leipzig, Belaieff, gr. in-8°.
- Schneeberger F.**, *Gesänge f. den gemischten Chor.* Eine Sammlg. der schönsten u. beliebtesten Lieder aus den Bezirkshäften des «Bern. Kantonalgesangsvereins» nebst mehreren Original-Beiträgen. 2. Aufl. Bern, Wyss, in-8°.
- Schalze W.**, *Peter Ritter, lungjähr. Kapellmeister in Mannheim, geb. am 2. Juli 1763, gest. am 1. August 1846. Sein Leben u. Wirken.* Berlin, Oehmigke's Verl., gr. in-8°.
- Schwarzlose**, *Anleitung zum freien Orgelspiel.* Ein Handbuch f. angeh. Orgelspieler. Oranienburg, Hang, gr. in-8°.
- Todt B.**, *Vademecum durch die Bachschen Cantaten m. Hinweisen auf ihre Verwendbarkeit auch f. Schülerchöre.* Leipzig, Breitkopf, gr. in-8°.
- Thouret G.**, *Friedrich's des Grossen Verhältniss zur Musik.* Berlin, Gaertner, gr. in-4°.
- Verzeichniss der im J. 1894 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften u. Abbildungen, m. Anzeige der Verleger u. Preise.* In alphabet. Ordng. nebst systematisch geordneter Uebersicht. 43. Jahrg. od. 7. Reihe. 3. Jahrg. Leipzig, Hofmeister, gr. in-8°.
- Verzeichnis von leicht ausführbaren Theaterstücken u. Musikalien ernsten u. heiteren Inhaltes zur leichteren Auswahl u. besseren Orientirung f. Vereine u. Erziehungsanstalten.* 4. Aufl. Paderborn, Esser, in-8°.
- Wolfrum P.**, *Schlusserwiderung auf die nicht rhythmischen Auslassungen des Herrn Prof. C. H. CORNILL.* Leipzig, Breitkopf.

- Wossidlo W.**, *Wie verstehen wir Richard Wagners « Nibelungen »? Populärer Führer durch Poesie u. Musik.* Berlin, Rühle, in-8°.
- Zanger G.**, *Allgemeine Chorgesangschule.* Ausg. 1. Für Männerstimmen. 3 Aufl. Leipzig, Kistner, in-8°.

INGLESI

- Bell M. J.**, *Catechism of History of Musicians. With Questions for Self-Examination.* In-8°, Simpkin.
- Bridge F.**, *Rudiments in Rhyme a set of school songs from musical gestures.* A new and easy guide to the study of the rudiments of music, comued with physical exercises. London, Novello.
- Gounod C.**, *Mozart's « Don Giovanni ».* A commentary. London, Cocks.
- Harding H.**, *Analysis of Form as Displayed in Beethoven's Thirty-two Pianoforte Sonatas. With a Description of the Form of each Movement for the Use of Students.* In-4°, Novello.
- Jadassohn S.**, *Elementary principles of harmony for school and self-instruction.* Leipzig, Breitkopf, in-8°.
- Leffler Arnim A.**, *A Complete Course of Wrist and Finger Gymnastics, for the use of performers on the pianoforte.* London, Hutchings.
- Lewis J.**, *Double counterpoint and Canon.* London, Novello.
- Migge O.**, *The secret of the celebrated Italian violin makers. Discovered and explained.* Frankfurt a. M., Standt, in-8°.
- Musical Educator (The): A Library of Musical Instruction by Eminent Specialists.* Edit. by JOHN GREIG. Vol. 1, Fol. Edimburgh, Jack.
- Pauer E.**, *A Dictionary of Pianists and Composers for the Pianoforte. With an Appendix of manufacturers of the instrument.* London, Novello.
- Reeves' Musical Directory of Great Britain and Ireland for 1895. The Trades, Professors, and others connected with Music, Choral Societies, Staff of Cathedrals, Colleges and Abbey Churches. London, Reeves, in-8°.**

ELENCO DELLA MUSICA

Autori moderni.

Bonnett G. J. — *Easter Hymn (Mene prima sabbati) for Soprano and Tenor soli, Chorus and Orchestra (or Organ)* (Novello, Ewer, London).

Coleridge-Taylor S. — *Ballade (in D minor) for violin and orchestra; arrangement for violin and pianoforte by the composer* (Novello, Ewer, London).
Musica inglese, vale a dire noiosetta.

Deffet J. — *Les Danses anciennes du pays de Liège, airs originaux* (Veuve L. Muraille, Liège).

Le annunciamo ai collezionisti; in quanto al loro valore noi vi vediamo una eccellente musica da quadriglia per i *Lancieri*.

Das Neves C. y G. de Campos, *Cancioneiro de musicas populares* (Vedi fasc. preced.).

Duparc Henri. — « *Leonore* », *Symphonische Dichtung nach Büchner's Ballade für Orchester; für zwei Pianoforte bearbeitet von Camillo Saint-Saëns* (F. E. C. Leuckart, Leipzig).

Non è qui il luogo di discussioni sulla musica a programma e sui poemi sinfonici. Questo del Duparc describe Guglielmo che, rapita Eleonora, corre sfrenatamente sul nero corsiero; gli spiriti li perseguitano; a mezzanotte cavallo e cavaliere cadono e Leonora muore. Premettiamo, che, ammesso il genere descrittivo, è rischioso dare un giudizio, senza udire l'esecuzione orchestrale — sola capace di produrre effetto suggestivo — e basandoci sull'impressione d'una trascrizione per pianoforte, sia pure elegantissima quale sa darci un Saint-Saëns. Solo diremo, espressiva è l'introduzione (Leonora piangente il fidanzato morto in guerra), suggerita forse dal preludio del *Tristano*, moderno e con qualche influenza wagneriana lo stile; inoltre il Duparc non perde mai di mira i suoi temi aventi un carattere psichico, condizione senza cui la musica descrittiva riesce incomprendibile.

Eberhardt Goby. — Op. 86. *Melodienchule; 20 Charakterstücke für Violine mit Begleitung des Pianoforte* (C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig).

L'opera, divisa in tre fascicoli pubblicati separatamente, comprende venti pezzi di genere, cioè romanze, danze, barcarole, ecc.; vorrebbe, secondo quanto dichiara

l'autore, essere una lettura progressiva da alternarsi con un corso di studi; ma, constatata la mediocrità, non possiamo asserire che gli allievi ne ritraggano — com'egli dice — eccitamento alla lor fantasia.

Hollaender Victor. — Op. 95. *Die Blumenkönigin. Singspiel in zwei Teilen, zu Aufführungen in höheren Töchterschulen für Declamation, Soli, zwei- und dreistimmigen Chor und Pianoforte*; nach dem Englischen, deutsch von C. Schöne und A. de Grahl (Collection Litolf).

Ci spiace dover sorvolare su questo lavoro, scarso di originalità e d'interesse.

Lamond Frederic. — Op. 4. « *Aus dem Schottischen Hochlande* », *Concert-Ouverture für grosses Orchester* (Steyl und Thomas, Frankfurt a/Main).

L'ouverture, per essere opera d'un compositore alle sue prime armi, dimostra nel Lamond attitudine al genere sinfonico: piacevoli sono i temi e condotti secondo le forme classiche, non senza qualche tratto derivato dalla *Sinfonia pastorale*; accurata l'istruimentazione.

Leku G. — « *Andromède* », *poème lyrique et symphonique pour Soli, Chœurs et Orchestre*, texte de J. Sauvenière, réduction pour Piano et Chant (Léopold Muraille, Liège).

Leggevamo nel *Guide Musical* uno scritto di E. Closson su Guillaume Leku; nato a Hensg (Vervier) il 20 gennaio 1870, studiò musica sotto César Franck; nel 1891, colla cantata *Andromède*, vinse il secondo premio di Roma; morì nel gennaio del 1894.

Il Closson parla del Leku come artista molto personale e fra i più promettenti. Invero l'opera che abbiamo sott'occhio ci rivela un artista entusiasta, lontano dall'incertezza e dallo stento, soliti compagni di tanti lavori giovanili: v'è slancio, grande ricerca di modernità. Il Leku s'assimilò la musica wagneriana, non nel solo effetto esteriore, ma nella sua essenza, nello sviluppo psicologico dato ai motivi tematici; la assoluta padronanza di tecnica, la ricchezza armonica dimostrano quanto felice fosse il suo temperamento di sinfonista e, se vi aggiungiamo l'intuito drammatico, possiamo supporre qual sia l'impressione dell'*Andromède* su un uditore che non conosca la musica del Wagner. Ma per chi la conosce? Confessiamolo, noi saremmo nell'imbarazzo volendo determinare i tratti personali dell'invenzione del Leku; troppo spesso ci tocca pensare a tal disegno melodico o ritmico, a tal altro accordo, uditi a sazietà nel *Parsifal* o nel *Ring*. E noi ci asteniamo dal giudicare l'artista da questo solo lavoro; la casa Muraille ha già pubblicato tre « poèmes » per canto e piano, una sonata per violino, e tre pezzi per piano; altre opere saranno edite dalla casa Baudoux. Se ne avremo conoscenza, volentieri ripareremo del Leku.

Major Jules Jacques (Major J. Gyula). — Op. 12. *Concert symphonique pour le Piano avec accompagnement de grand Orchestre* (F. E. E. Leuckart, Leipzig).

Concerto più pregevole come lavoro pianistico che per l'invenzione: meno ci piace la prima parte dell'*Allegretto*, migliore invece il *Trio* di fisionomia schumanniana. D'effetto brillante è il finale di carattere pastorale; vi si nota la ripresa d'un motivo cantabile del primo tempo.

Maréchal Heurl. — *Esquisses Vénitiennes*. Suite d'orchestre en 4 parties:

- N. 1. *Passepied*.
- 2. *Sérénade mélancolique*.
- 3. *Desdémone endormie*.
- 4. *Guitare*.

Transcription pour Piano par l'auteur (Paul Dupont, Paris).

Il primo ed il secondo numero sembrano migliori, il terzo sdolcinato, volgare il quarto.

Mesquita (C. de) — Op. 73. *Dix Études de concert* (Lemoine et Fils, Paris).

In verità quest'opera ci ha sorpreso. La musica del genere « Salon », orgoglio del dilettantismo pianistico, noi la vedevamo condurre vita meno fiorente che in addietro e — cosa non può mai la moda? — ritirarsi di fronte all'arte classica. Il De Mesquita, impietosito, se ne fe' paladino e le dedicò — onore insolito — dieci studi. Ma non paventino i dilettanti innanzi all'uggiosa parola: *Studi* per mo' di dire, mancandovi unità di tecnica; e poi non difficili, d'effetto brioso e con un ritmo così seducente.....

Paladilhe E. — *Messe de St.-François d'Assise pour Chœur et Soli*; réduction de l'accompagnement pour orgue seul (Au *Ménestrel*, Heugel, Paris).

Qualche melodia come il « *Domine Deus Rex coelestis* » e, mettiamo, il « *Benedictus* », l'applaudiremmo volentieri in teatro; il resto non incontrerebbe grazia neanche in teatro, ove è pur di rigore l'annoiarsi.

Pfeiffer G. — Op. 141. Suite pastorale: I, *Musette*; II, *Solitude agreste*; III, *Ländler Alsacien*; IV, *Chanson triste*; V, *Saltarelle*, pour Piano (Paul Dupont, Paris).

Steane Bruce. — Op. 18. *The Ascension*; sacred cantata (Novello, Ewer, London).

Non si può dire in complesso un lavoro volgare d'intenzioni; — freddo però, poco ispirato, data l'importanza del soggetto ed anche scolastico nello stile; onde crediamo inutile farne un esame particolare.

Vantyn Sidney. — Op. 15. *Douze études pour la main gauche*, 1^{re} série. Nouvelle édition revue et corrigée par l'auteur (Léopold Muraille, Liège).

Questi studi, adottati dal Conservatorio di Liegi, se non riescono molto nuovi nell'invenzione e nel meccanismo — sullo stampo della *Velocità* di Czerny — sono molto importanti per la loro utilità didattica; segnaliamo in special modo lo studio ottavo. Solo non nasconderemo il difetto estetico proveniente dall'uso esclusivo di armonie figurate, e sarebbe desiderabile che l'autore, in una prossima serie più difficile di studi consimili, soddisfacesse meglio l'orecchio anche dal lato armonico.

Autori antichi.

Berteau. — *Sonate pour le violoncelle*, publiée d'après le manuscrit original avec accompagnement de piano ou clavecin, par Jules Delsart (Richault, Paris).

Questa graziosa sonata verrà certo gradita dai cultori del violoncello.

Les Succès du Passé. Chansons, Romances, Duos, Airs d'Opéras comiques anciens, recueillis par M^r NAPOLÉON NEY:

- N. 1. D'ALVIMARR, *Je suis amoureux*. Romance (Bar.).
- » 2. BERTON, *Corisandre, ou la rose magique* (S.).
- » 3. LEVASSEUR, *A Rosine!* Romance (Bar.).
- » 4. DALAYRAC, *Le poète et le musicien*. Romance (S.).
- » 5. LULLI, *La forêt de Senart*. Chanson (Bar.).
- » 6. LAMBERT, *L'image de la vie*. Romance (Bar.).
- » 7. MONSIGNY, *Le roi et le fumier*. Air (S.).
- » 8. LATEL, *L'auberge de Bagnères*. Couplets (S.).
- » 9. MÉHUL, *Hélène*. Chanson provençale (Bar.).
- » 10. GRETRY, *Céphale et Procris*. Duo (Sopr. et Bar.).

(Richault, Paris).

Opere teatrali.

Andran E. — *La Duchesse de Ferrare*. Operetta in 3 atti di M. Boucheron. Parigi, Choudens.

Godard Benjamin. — *La Vivandière*. Opéra comique en 3 actes de H. Cain. Paris, Choudens.

Pour Piano et chant, Fr. 20. — Pour Piano seul, Fr. 10. — Pour chant seul, Fr. 4.

Lagoanère (O. de). — *Son modèle*. Pantomime en un acte de Théo Pastorini. Paris, E. Fromont (Fr. 3).

Lala E. et Coquard A. — *La Jacquerie*. Opera in 4 atti di Blan e Arnaud. Parigi, Choudens.

Maréchal H. — *Daphnis et Chloé*. Opera in 3 atti di Barbier. Parigi, Grus.

Mascagni P. — *Guglielmo Ratcliff*. Tragedia di H. Heine; traduzione di A. Maffei. Riduzione per pianoforte solo di A. Galli. Milano, Sonzogno (L. 8).

Missa E. — *Ninon de Lenclos*. Episodio lirico in 4 atti di Léoéka e Bernède. Parigi, Choudens.



GIUSEPPE MAGRINI, *Gerente responsabile.*

TORINO — VINCENZO BONA, Tip. di S. M. e de' RR. Principi.

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100

•

•

•

✦ MEMORIE ✦

La Critique musicale au XIX^e siècle et le problème de l'origine des neumes.

(Suite et fin. V. fasc. II, p. 185, an. 189E).

Deux erreurs fondamentales doivent être signalées dans la théorie de Nisard. La première consiste à s'appuyer sur un texte *du XI^e siècle* pour affirmer que *primitivement* les neumes étaient un système d'abréviation.

Au XI^e siècle l'écriture musicale était en possession de ses ressources essentielles; la portée actuelle était à peu près constituée; seulement l'emploi des guidons, des clefs (quelquefois deux ou trois par portée), des lignes rouges, jaunes, vertes, noires, etc.... exigeait un certain travail graphique. Pour simplifier, on se bornait, assez souvent, à dessiner au dessus du texte les traits caractéristiques de la mélodie, en substituant l'emploi des neumes à celui des autres signes. Les neumes étaient bien alors une abréviation, comme le dit Gui d'Arezzo; mais, on le voit, ce caractère ne peut leur être accordé, que *si on les compare à l'écriture moderne*. En attribuant une valeur générale au témoignage d'un écrivain qui jugeait les choses anciennes en les comparant aux choses modernes, Nisard faisait une confusion analogue à celle où M. de Coussemaker devait tomber un peu plus tard.

Quant au texte tiré d'un manuscrit du XI^e siècle (archives du mont Cassin) dans lequel on lit: « quid est neoma? neoma sunt *puncti* etc.... » et sur lequel Nisard s'appuie pour affirmer que « le *point* était l'expression calligraphique de chaque son », il a la valeur d'un témoignage local qu'il faut bien se garder de généraliser. La distribution géographique des divers systèmes de notation, issus du type primitif, est aujourd'hui connue grâce aux manuscrits. Les musicographes anciens ne parlent, naturellement, que de la notation usitée autour d'eux, et non de l'élément premier d'où tout est sorti. Aurélien de Réomé, vivant dans un monastère dépendant de l'évêché de Langres, ne parlera que d'accents; Elias Salomon, qui était d'Aquitaine, ne parlera que de points (1); un écrivain de Chartres ou d'Angers aurait parlé à la fois d'accents et de points, les manuscrits de ces deux villes représentant une phase de transition entre les deux systèmes précédents, etc. Prendre le type de notation (et surtout un type *dérivé*) usité dans une province et le considérer comme le générateur de tous les autres, c'est faire un véritable sophisme.

On peut remarquer enfin que dans les vers de Prudence (IV^e siècle):

Verba *notis brevibus* comprehendere multa peritus
Raptimque *punctis dicta præpetibus* sequi,

où Nisard a cru voir l'indication d'un système de tachygraphie appliqué à la musique, il n'y a pas un seul mot indiquant que le poète ait voulu parler de l'art musical. C'est jouer sur les termes que d'attribuer à ces expressions un sens trop précis. Virgile aussi emploie le mot *notæ* en parlant des oracles que rendait et écrivait la prêtresse d'Apollon:

..... ræpe sub ina
fata canit, foliisque *notas* et nomina mandat (2).

En conclura-t-on que les neumes ont eu pour berceau l'autre de la Sybille?

A la fin de ses *Études*, Nisard disait en parlant du système que je viens de résumer et d'examiner: « Cet ensemble de faits est ma propriété; l'expérience apprendra que j'ai de puissantes raisons pour

(1) GERBERT, *Script.*, III, p. 44. — Cfr. *Paléographie mus.*, I, 138 et la note.

(2) *Eneïde*, III, 443.

insister de la sorte. C'est l'œuf que Colomb fit tenir immobile sur l'une de ses extrémités en présence d'ennemis jaloux ; mais encore fallait-il le faire tenir ! » Bien que péchant par la base, ces idées eurent d'abord les encouragements officiels et l'approbation de l'Institut qui, en 1851, « couronna par une médaille d'or un « *graduel monumental* » (1) présenté par Nisard. Dans son rapport (séance publique du 22 août 1851 de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres), M. Ch. Lenormant, parlant au nom de la Commission des antiquités de la France, s'exprimait ainsi : « Les neumes ne semblent pas être autre chose que les notes tironiennes appliquées à la musique ». Il est vrai qu'en lui donnant son approbation pour cette théorie de Nisard, M. Lenormant disait à son auditoire : « je proclame mon incompetence, et, permettez-moi de le dire, je prévois la vôtre ».

2^o. — *Commencement des difficultés.*

Nisard avait assigné aux neumes une origine précise ; mais il n'en avait pas encore fait l'explication. Il était dans la situation d'un épigraphiste qui aurait cru reconnaître la langue dans laquelle une inscription est rédigée, mais qui n'aurait pas encore épilé cette inscription. Il annonçait un Mémoire qui leverait tous les voiles ; mais il demandait un délai ; il se bornait à affirmer, pour l'instant, que les neumes étaient parfaitement clairs.

« Plusieurs savants, disait-il dans ses *Études*, dont les bienveillantes félicitations m'honorent et m'encouragent, voudraient que je fisse connaître immédiatement ma découverte *intime* et *pratique* des neumes. C'est trop exiger. Ma mission, en ce moment, est de déblayer le terrain de la science de toutes les erreurs qui entravent la marche des archéologues et de poser les principes véritables qui doivent désormais diriger l'érudition..... ».

Nisard était donc engagé pour l'avenir. L'Europe savante attendait avec impatience ces explications « intimes » et « définitives », ce « Mémoire » annoncé par une voix retentissante comme celles des grosses eaux... Or, le temps passait ; le Mémoire ne paraissait pas.

(1) C'est Nisard qui parle ainsi. En réalité, l'Institut l'admettait à *partager une troisième médaille*, et ce graduel « Monumental » ne contenait que l'analyse d'une seule mélodie (*Introït : ad te levavi*).

On commençait à se méfier. On se demandait si dans cette théorie emphatiquement exaltée par l'auteur lui-même, il y avait autre chose qu'un trait d'imagination, une hypothèse brillamment conçue mais se réduisant, en somme, à quelques douteuses analogies de mots, et incapable d'aboutir à une démonstration. Un littérateur délicat qui a su parler de l'art musical avec charme et de son histoire avec prudence, Vitet, écrivait dans le *Journal des Savants* (1): « M. Nisard nous semble un peu trop disposé à couvrir son invention ». Un autre membre de l'Institut, M. Vincent (2), accentuait cette mise en demeure, mais sans cacher son scepticisme: « Je suis bien loin de penser que M. Nisard ait voulu jouer au mystère, et je souhaiterais en être réduit à croire qu'il *couve son invention.....*, mais je crois tout simplement, je suis convaincu que le savant archéologue s'était fait illusion à lui-même ».

3°. -- *Comment Nisard essaie de se tirer d'embarras.*

La fortune aide souvent les audacieux; quelquefois elle les laisse en panne, regrettant leur audace ou travaillés de sourdes colères. Nisard dut éprouver un peu d'angoisse quand il s'aperçut qu'il s'était trop avancé et qu'il allait se trouver dans l'impossibilité de faire honneur à sa signature. Les moyens qu'il a employés pour essayer de se tirer d'embarras ou pour reculer le désastre final sont curieux et achèveront le portrait que j'ai esquissé. On peut en distinguer deux principaux.

1°. Le premier est peu délicat; c'est celui qui consiste, pour prévenir une banqueroute, à puiser dans la poche du voisin. Lorsque M. de Coussemaker, en 1852, eut trouvé le principe, adopté aujourd'hui par tout le monde, de la notation neumatique — à savoir l'accent grammatical — Nisard voulut donner le change à l'opinion, et se substituer à ce nouvel Œdipe qui venait d'expliquer l'énigme; sans hésiter, avec un aplomb imperturbable, avec une insistance qui ferait croire à quelque énorme et dernière illusion de l'orgueil, il affirma qu'il était le véritable auteur de la décou-

(1) Voir ses articles de nov. 1851, janv. et févr. 1852.

(2) V. le *Correspondant* du 25 juillet 1853.

verte, et que c'était lui, Nisard, qui, le premier, avait signalé le rapport des neumes avec l'accent. Voici ce qu'il a osé écrire dans les notes dont il a accompagné l'*Histoire de l'École de chant de Saint Gall, du huitième au douzième siècle*, traduite de l'allemand par Briffod: « Cette origine de la notation (l'accent) est évidente; c'est elle que, le premier en Europe et dans les temps modernes, j'ai révélé à la science en 1849. Par une heureuse coïncidence, M. de Coussemaker la confirmait dans son *Histoire de l'harmonie au moyen âge* ». Or, comme je le montrerai dans le chapitre suivant, rien ne justifie et tout contredit une pareille affirmation, qui est une imposture. Peut-être n'y a-t-il qu'un mensonge à moitié inconscient dans ce langage de Matamore; on sait que Tartarin finissait par croire à ses propres contes.

2°. Pour essayer de ressaisir la proie qui lui échappait, pour bien affirmer ses titres et préparer les arrêts de la postérité, Nisard eut l'idée d'écrire sa biographie, en la signant de son second pseudonyme, Th. Normand.

Cette *Monographie littéraire et musicale de Th. Nisard* a été publiée le 1^{er} novembre 1864 à Paris, chez Repos, et forme un volume grand in-8° de 40 pages compactes à deux colonnes. De ce panégyrique très inexact, plein d'exagérations, de reticences calculées et de ruses (1), je citerai seulement le passage capital:

« Nisard commença, dans la solitude des bois et des champs, un énorme travail in-folio intitulé: *Essai sur les anciennes notations musicales en neumes*. Ce travail n'a jamais vu le jour et ne le verra probablement jamais; l'auteur y insérait toutes ses observations pratiques sur les neumes, avec des centaines d'exemples interprétés par la tradition elle-même à l'appui de la doctrine de déchiffrement neumatique que l'écolâtre de la vieille Cathédrale lui avait révélé.

« Adrien de la Fage a vu ce recueil Bénédictin, ce gigantesque prodrome de l'art où la critique et l'érudition la plus vaste en histoire, en archéologie, en paléographie, en liturgie, en linguistique, offrent à chaque page des trésors inépuisables. De la Fage fit des offres pour conquérir ce répertoire, et beaucoup d'autres agirent de même; mais Nisard en a fait l'objet d'un codicille de son

(1) J'ai sous les yeux un certain nombre de lettres de Nisard recueillies après sa mort, amusantes comme tout ce qui vient de ce visionnaire. J'en userai — discrètement — lorsque le présent article sera complété pour paraître du volume.

testament: l'*Essai sur les anciennes notations musicales en neumes* sera, à sa mort, déposé sous *plis cachetés* à la Bibliothèque de l'Institut impérial de France, et livré seulement aux érudits cinquante ans plus tard ».

Un homme qui parle ainsi de lui-même est odieux.

Dans cette monographie, Th. Normand affirme que Nisard « a créé la science des neumes » (p. 28), qu'en poursuivant la restauration du chant grégorien, il a terminé des travaux « qui feront un jour sa gloire » (p. 29); mais, comme on vient de le voir, ces travaux ne seront publiés *qu'après sa mort!*

Dénouement.

M. Nisard meurt en 1887.

En 1890, un de ses amis, M. Aloys Kunc, publie de lui un ouvrage posthume (*L'archéologie musicale et le vrai chant grégorien*, chez Lethielleux), qu'il fait précéder des lignes suivantes: « M. Th. N. (Théodule Normand) attachait la plus grande importance au volume que nous publions aujourd'hui. Notre bien cher et vénérable ami le regardait comme son *testament artistique et musical* ».

Enfin, nous y voilà! « l'œuvre de prédilection » de Nisard voit enfin le jour! Tous les secrets, sans doute, vont être divulgués. C'est le « testament »! on n'aura pas sans doute oublié le codicille....

Hélas! cette publication posthume est une amère plaisanterie. On y reconnaît bien vite de vieilles choses, maintes fois reproduites: la préface du manuscrit de Montpellier, les *Études* de 1849 et 1850, etc., c'est une *fatrasie* (1). Voici en outre la thèse qui s'y trouve défendue, et qui représente le dénouement de notre comédie.

On peut la résumer en deux mots: Nisard, se sentant perdu, a voulu perdre tout le monde avec lui. Au lieu d'apporter la solution qu'il a tant de fois promise, il affirme... que le problème est insoluble, et que nul ne le résoudra jamais.

(1) Sur 425 pages, il y en a 279 qui ne sont qu'une citation ou réimpression. — Non seulement l'auteur examine comme encore pendants des procès déjà jugés, mais son érudition est bien en retard. Par exemple, il cite (p. 366, à la note), le *liber de casibus monasterii S. Galli* d'Ekkeard le Jeune, d'après Goldast (édition de 1606). Il eût été plus rationnel de citer d'après les *Monumenta* de Pertz où on lit qu'Ekkeard, né vers 980, est mort le 21 octobre 1036, et non en 996, comme le dit Nisard.

Il commence par expliquer son assurance d'antan : « Notre loyauté, écrit-il, avait cru que le Tonarius digrapte de Montpellier serait pour nous une pierre de Rosette et qu'en obtenant l'insigne faveur de le transcrire, nous pourrions coordonner sûrement les immenses matériaux que nous avons recueillis en vue du déchiffrement définitif des neumes. Notre attente a été déçue ». — Remarquons en passant que les dernières *Études* résumées plus haut ont paru dans la *Revue archéologique* en septembre 1850, que Nisard n'a été envoyé par le Ministre à Montpellier qu'au mois d'octobre de la même année, et que par conséquent, lorsqu'il se faisait fort de débrouiller le problème de la notation neumatique, il ne pouvait fonder aucune espérance sur un monument qu'il n'avait pas encore examiné.

Après cet aveu, il s'efforce de discréditer et de perdre ceux qu'il a vainement essayé de dominer. Dans un chapitre où chaque mot est un trait de vengeance et d'ironie (il est intitulé *Échantillon de « vraie mélodie grégorienne » d'après l'archéologie musicale contemporaine*), il reproduit, en suivant l'ordre chronologique, six versions qu'on a données d'un chant grégorien, le graduel de la fête de l'Épiphanie *omnes de Saba venient*. La première version est due à la Commission rémo-cambraiienne (1851); la seconde au P. Lambillotte (1857); la troisième à Fétis (t. IV de l'*Histoire générale de la musique*, 1874); la quatrième à M. Hermesdorff (1876); la cinquième à l'abbé Raillard (1880); la sixième à Dom Pothier (1883).

Après avoir cité ces six restaurations musicales, il constate qu'elles ne concordent ni par le nombre des notes composant le tissu mélodique, ni par toutes les intonations, ni surtout par le rythme: et il en conclut que les archéologues ressemblent aux aruspices romains qui, loin du public, ne pouvaient se regarder sans rire.

Ce n'est pas tout: il va jusqu'à conclure — et c'est là exactement son dernier mot — que la science doit *renoncer* désormais à poursuivre une insaisissable chimère. Il reprend et adopte l'opinion formulée en 1853 par M. Vincent, à savoir que la lecture des neumes primitifs est un problème insoluble, un de ces problèmes qu'en langage algébrique on nomme indéterminés « par la raison que le nombre des inconnues y est supérieur à celui des données », il interdit aux archéologues de s'occuper plus longtemps d'une question

« dont il faut délivrer l'Église, les érudits, les musiciens et les fidèles », toute restauration du plain-chant étant « une chose mauvaise en tant qu'entreprise pratique et usuelle ».

La logique du dépit et de l'envie n'est jamais bien solide. Est-il besoin de le dire? l'argument tiré des six versions contradictoires ne vaut rien du tout. Au moment où les victimes immolées par Nisard à son amour-propre avaient essayé de rétablir le chant grégorien dans sa pureté, l'archéologie musicale était encore dans la période des tâtonnements; la « saine critique » dont M. Vitet croyait trouver un exemplaire dans les articles du faux Champollion musical, n'existait pas encore: il faut réserver ce mot de « saine critique » pour l'étude complète et comparative des sources. Quelle est d'ailleurs la science où tout le monde est d'accord? Les philologues ne reproduisent pas toujours la même version quand ils éditent telle phrase de Cicéron ou tels vers de Lucrèce: en conclura-t-on que la critique des textes n'est qu'une tromperie et qu'il faut renoncer à étudier la littérature antique? Enfin, par quelle aberration de l'orgueil, un homme a-t-il pu dire: « Là où j'ai échoué, nul ne réussira après moi! »

Telle fut la banqueroute de *l'ancien abbé Torf, dit Th. Normand, dit Nisard*. Le titre de Champollion des neumes fut pour lui comme l'habit ecclésiastique: il le porta quelque temps, sans vocation.

III.

Ed. de Coussemaker.

Nisard avait pressenti le rapport des neumes avec certains phénomènes de l'écriture; il avait dit aussi — indications lumineuses, vraies découvertes faisant honneur à son intelligence — que la *virga* n'a aucune valeur de *durée*, et que le point représente une note inférieure à la *virga*. La théorie fit un pas décisif, avec M. de Coussemaker qui, par sa clairvoyance comme par son caractère, mérite une place d'honneur dans l'histoire de la critique musicale au XIX^e siècle. Fils d'un juge de paix de Bailleul (département du Nord), petit-fils d'un président du tribunal de district établi dans cette ville, descendant d'une ancienne et noble famille qui avait

fourni au magistrat de Bailleul une longue série d'avoués, d'échevins, de conseillers-pensionnaires, M. de Coussemaker, membre correspondant de l'Institut, a exercé des fonctions judiciaires pendant toute sa vie, en restant fidèle à son pays d'origine, la Flandre française, à laquelle il a consacré des travaux analogues à ceux de M. Hersart de la Villemarqué sur la langue et la poésie bretonnes. Pellegrini, Jérôme Payer, Reicha, Lefebvre furent d'abord ses maîtres de chant, d'harmonie et de contrepoint; armé d'une instruction musicale solide et complète, esprit grave, toujours courtois dans la discussion, apportant dans ses œuvres de publiciste quelque chose de la conscience du magistrat, il a écrit sur l'art musical au moyen-âge des livres très documentés, imprimés luxueusement, tirés à peu d'exemplaires, aujourd'hui introuvables ou fort-chers (1). Cette littérature musicale est un peu lourde et grise, trop dépourvue d'accent, mais intéressante par la curiosité d'esprit dont elle témoigne, toujours consciencieuse et loyale. Il semble que ce soit dans l'enceinte même du prétoire que M. de Coussemaker ait écrit sur la musique. En le lisant, on se sent dans une atmosphère de justice, de modération et d'intégrité.

On peut lui reprocher d'avoir partagé sur quelques points les illusions de ses prédécesseurs; lui aussi a cru pouvoir restaurer l'œuvre grégorienne, et a annoncé un « ouvrage spécial » (2) — qui n'a jamais paru. On peut trouver que sa critique n'a pas été toujours assez nette, assez exacte (3) et assez en accord avec ses propres

(1) Pour des renseignements plus détaillés, voir la brochure de A. Deplanque (*Étude sur les travaux d'histoire et d'archéologie de M. de Coussemaker*. Lille, in-8°, 1870) qui est le développement d'un article du *Correspondant* (25 juin 1859).

(2) V. l'*Harmonie au moyen-âge*, ch. IV, p. 167.

(3) Les ouvrages de M. de Coussemaker sont trop souvent des miscellanées où l'auteur réunit, à propos d'un point spécial, tout ce qu'il sait sur la science générale. Quelques-uns d'entre eux ont singulièrement vieilli. Ainsi, dans son *Mémoire sur Hucbald* (1841) l'auteur a négligé l'essentiel, c'est-à-dire l'examen comparatif des nombreux manuscrits; il s'est borné à reproduire Gerbert, en prenant son témoignage pour parole d'Évangile. Quelle distance entre ce *Mémoire* et le travail de Müller: *Hucbalds echte und unechte Schriften!* (Leipzig, gr. in-4°, 1884). Müller a fait une étude passionnée des sources manuscrites; sa conclusion est que le traité intitulé *Musica enchiridiadis*, si important pour l'histoire de la notation et surtout de l'harmonie, et qui constituait jusqu'ici le principal titre

principes; mais on ne saurait assez le louer d'avoir, le premier, posé le principe qui éclaire toute la question des neumes, et rattache étroitement la musique à la philologie. Ce principe est l'accent grammatical; il a été indiqué dans *L'harmonie au moyen-âge* (Paris, Didron, 1852). — Comme Nisard a contesté à de Coussemaker la priorité de sa découverte, établissons exactement la date à laquelle a paru cet important ouvrage. L'indication « 1852 » est un peu vague; précisons-la (1).

La *Bibliographie de la France ou Journal général de l'Impri-merie*, etc., mentionne *L'harmonie au moyen-âge* dans son numéro du 7 février (824). Nous voici donc déjà au commencement de 1852. Mais cette date peut être encore reculée. On voit d'abord aux archives du Ministère de l'intérieur (*Registre du Dépôt légal, 1851 et 1852, F 18, III^e année, 1852, Paris*) que le livre en question a été déposé le 28 janvier. En outre, dans leur numéro de novembre-décembre 1851 (p. 374), les *Annales archéologiques* de Didron annoncent la publication prochaine du dit ouvrage; enfin, dans leur numéro de juillet-août 1851 (p. 211 et 212) les mêmes *Annales* disent que le livre de M. de Coussemaker est achevé. Par l'examen de ces déclarations successives, on arrive donc à reculer jusqu'au mois de juillet 1851, la date à laquelle la rédaction de *L'harmonie au moyen-âge* était terminée. Si l'on songe que cet ouvrage contient 400 pages et 80 tableaux, on avouera sans peine qu'un tel monument n'a pas été improvisé en quelques mois; sans invraisemblance on en

d'Hucbald, n'est pas de lui. Pour lui en attribuer la paternité, on ne pourrait s'appuyer que sur deux manuscrits qui sont un remaniement et non une copie du traité primitif. On ne trouve d'ailleurs rien, dans les textes littéraires, qui suffise à justifier l'opinion propagée par Gerbert. En revanche, Hucbald reste l'auteur authentique de l'« *Harmonica institutio* », œuvre sans importance.

Établi en maître sur le terrain solide des manuscrits, Müller n'est jamais tendre pour l'archéologue flamand; il va jusqu'à insinuer (p. 54) que de Coussemaker a pris une grande partie de sa science musicale dans les manuscrits encore inédits et alors en sa possession, d'Adrien De la Fage, l'auteur des *Essais de diphthérogaphie musicale* (Paris, 1862).

(1) Dans ce qui suit, je résume une étude que j'ai publiée dans les *Monatshefte für Musikgeschichte*, 1895, n. 3: *De Coussemaker und th. Nisard, ein Punkt der Zeitgeschichte der musikalischen Archäologie*.

pourrait faire remonter la préparation à 1849 (1), au voyage que M. de Coussemaker fit au Mont-Cassin. C'est dans ce dernier monastère que le musicien flamand a eu connaissance de certains tableaux de neumes où le mot *accent* était écrit en toutes lettres; et c'est là, sans aucun doute, que sa théorie a pris naissance.

Quoiqu'il en soit, tenons-nous en à l'année 1851, et voyons ce qu'a fait Nisard à la même époque. En février 1851, Nisard publie une « Dissertation sur les odes d'Horace »; il n'y dit pas un mot de l'accent. Le 22 août 1851, M. Lenormant lit à l'Institut son rapport sur Nisard; il ne dit pas un mot de l'accent. Le 25 septembre 1851, Nisard signe, à Montpellier, la copie de l'antiphonaire digrapte et la préface dont il a accompagné cette copie: il ne dit pas un mot de l'accent (2).

Or, nous connaissons le caractère de Nisard: si, en 1851, il avait fait une découverte aussi importante, il ne l'aurait point gardée pour lui seul. Il a donc payé d'audace en affirmant qu'il avait trouvé la véritable origine des neumes en même temps que M. de Coussemaker. On peut d'ailleurs opposer le témoignage de ce dernier à celui de Nisard. Voici ce qu'on lit dans le 1^r volume des *Scriptores de musica medii ævi*, etc. (t. I, p. VII en note):

Qua occasione memorare liceat primum *sibi* (dans l'*Harmonie au moyen-âge*) prædicatum fuisse neumas ex accentibus derivari, eandemque opinionem, quum jam sexto mense typis descriptum, secundum leges depositum fuisset supra dictum opus, tunc demum in scripto: *Journal des savants* (année 1851) (3) prolata esse.

(1) J'ai essayé de préciser ce point en m'adressant aux deux filles de M. de Coussemaker et en leur demandant de consulter la correspondance de leur père; cette démarche est restée sans résultat.

(2) Il n'est pas sans intérêt de remarquer que lorsqu'il a publié cette préface dans la *Revue de Musique sacrée* du 15 octobre 1864, Nisard a reculé dans le passé la date de cet opuscule, en substituant le mois de « mars » à celui de « septembre ». On reconnaît bien là le personnage! Il est probable qu'il avait connaissance de l'annonce faite en juillet par les *Annales Archéologiques*, et qu'il aura voulu vieillir sa préface, pour pouvoir dire ensuite, que ses idées s'étaient modifiées depuis, et n'être pas gêné, dans ses prétentions, par son propre témoignage.

(3) M. de Coussemaker a mis par erreur 1851 au lieu de 1852.

Si nous ajoutons enfin que le témoignage des contemporains (sauf peut-être celui de Vitet, qui est équivoque) s'accorde avec ce dernier (1), nous aurons plus de preuves qu'il n'en faut pour attribuer à M. de Coussemaker la découverte de l'origine des neumes.

Voici maintenant quelques lignes de l'*Histoire de l'harmonie au moyen-âge*, où cette décisive et importante découverte est exposée.

Les neumes ont leur origine, suivant nous, dans les accents. L'accent aigu ou l'arsis, l'accent grave ou la thésis, et l'accent circonflexe formé de la combinaison de la thésis et de l'arsis, sont les signes fondamentaux de tous les neumes.

Ces signes tendant, dans l'application, au même but que les signes de notation musicale; y a-t-il eu rien de plus naturel que de s'en servir pour marquer les inflexions du chant? Y a-t-il eu rien de plus simple, de plus logique même que d'étendre à toutes les syllabes les signes qui, dans le langage ordinaire, s'appliquaient à quelques-unes seulement, et de les combiner entre eux de façon à exprimer les diverses modulations musicales, plus nombreuses évidemment que les modulations vocales? Les fonctions que les accents remplissent, la place qu'ils occupent, le but qu'ils poursuivent, tout démontre d'une manière irrésistible qu'ils sont l'origine des neumes avec lesquels ils ont une analogie parfaite sous tous les rapports. Cela nous paraît tellement manifeste, que de plus amples considérations seraient superflues.

Remarquons enfin que M. de Coussemaker assignait deux principes aux neumes: la virgule (*virga*, *accent aigu*) et le point. Cette dualité, acceptée jusqu'à Dom Pothier, sera réduite à l'unité par les éditeurs de la *Paléographie musicale*.

Après avoir formulé ces principes avec tant de clairvoyance, M. de Coussemaker eut un tort: celui de paraître les oublier dans la pratique. L'accent marque une élévation de la voix, mais il n'indique ni le degré exact, ni la durée de cette élévation. Il est indéterminé. Malgré cela, M. de Coussemaker, lorsqu'il a traduit certains neumes

(1) Voir, sur l'*Harmonie au moyen-âge*, les articles suivants qui, soit par leurs déclarations, soit par leur silence, sont significatifs: PAUJON, *Messageur du midi*, 1^{er} mars 1852; PAULIN BLANC, 20 mars (et non 9 mars comme dit Deplanque dans sa Notice) 1852; FÉLIX CLÉMENT, *L'Ami de la religion*, 11 mai 1852; D'ORTIGUE, *Journal des Débats*, 11 juin 1852; FIORENTINO, *Constitutionnel*, 5 juillet 1852; JULES TARDIF, *Bibliothèque de l'École des Chartes*, mai-juin 1852; VINOENT, *Correspondant*, 25 juin et 25 juillet 1853, etc.

en notation moderne, s'est servi de blanches et de noires; en agissant ainsi, il se mettait en contradiction avec sa propre découverte. Cette erreur a été aggravée encore par un système récent qui a introduit dans la notation du plain-chant les barres de mesure; système insoutenable au double point de vue des témoignages historiques et de l'esthétique du chant grégorien. (J'ai sous les yeux le numéro d'un journal où je trouve un *Veni Creator* asservi au rythme de la mesure à trois temps; ce n'est plus un chant d'église: c'est une valse chantée) (1).

IV.

De de Coussemaker à Dom Mocquereau.

En négligeant quelques nuances de détail, on peut dire que la théorie de M. de Coussemaker a régné dans la critique jusqu'en 1889; je vais passer rapidement en revue les principaux musicographes qui l'ont adoptée, pour m'arrêter seulement sur la récente doctrine des Bénédictins qui a simplifié la précédente, — et que j'essaierai, à mon tour, de simplifier encore.

(1) Que penser de Th. Nisard qui a osé écrire ceci: « pour bien se figurer le rythme du plain-chant, ou pour mieux dire, le mouvement principal qui en mesure les notes ordinaires et communes, il faut se représenter le *tic-tac* d'un balancier d'orloge »? (*Méthode de plain-chant à l'usage des écoles primaires*, Rennes, 1855, p. 20). Cette étrange idée reparait dans les *Études sur la Restauration du chant grégorien* (1856), p. 537, du même auteur.

Un mathématicien, l'abbé Raillard, a montré, dans cette grave erreur, une bonne foi et une intrépidité vraiment touchantes; dans son *Mémoire sur la restauration du chant grégorien*, récompensé, en 1860, par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, il transcrit un groupe mélodique en donnant d'abord à la *virga* la valeur d'une blanche, puis la valeur d'une croche, et il ajoute: « Je suis bien sûr que personne ne préférera cette dernière traduction à la première. Or cette série de notes de 3 espèces différentes (blanche, croche, noire), dans une série de neumes qui comprend 9 *virgæ* ordinaires, 12 petites *virgæ*, et 12 points toujours disposés dans le même ordre, peut recevoir 104291454867600 arrangements différents; et comme la disposition de ces notes est la même dans les 8 cas qui viennent d'être cités, il faudrait, d'après le calcul des probabilités, élever à la 8^e puissance un nombre de plus de 104000 milliards pour avoir le nombre de chances favorables à la théorie du rythme, telle que je l'ai donnée! »

Il est difficile de parler des neumes sans citer le nom du R. P. Louis Lambillotte de la Société de Jésus. Ce savant archéologue (compositeur abondant qui eut l'honneur de collaborer avec le grand César Franck, belge comme lui) a publié, en 1851, à Bruxelles, « l'Antiphonaire de St-Grégoire, fac-similé du manuscrit de St-Gall, accompagné d'une notice historique, et d'une dissertation donnant la clé du chant grégorien dans les antiques notations ». Dans ce dernier opuscule l'auteur ne traite point la question de l'origine des neumes; mais il semble reconnaître que les neumes dérivent du point et de la virgule (V. p. 195-197).

On doit une mention analogue à M. Jules Tardif qui, au sortir de l'École des Chartes, soutint avec succès une thèse sur les notes tironiennes (1850) et qui a écrit un *Essai sur les neumes* (Bibliothèque de l'École des Chartes, 3^e série, IV, sept. 1852 à août 1853). On ne trouve pas dans ce travail, bien qu'il ait été publié immédiatement après le livre de M. de Coussemaker, une doctrine précise sur l'origine des neumes; l'auteur admet cependant, mais sans développer son explication, que les neumes simples dérivent « de nos points et de nos virgules » (p. 269).

Dans son *Histoire de l'École de chant de Saint-Gall, etc.*, dont la première édition a paru à Einsiedeln en 1858, le P. A. Schubiger déclare que « vraisemblablement » cette notation (les neumes) a pour origine les accents de l'écriture ordinaire (p. 7 de la traduction française de Briffod, 1866). Je ne reviens pas sur les notules dont Nisard a accompagné cette déclaration un peu molle.

En 1875, le célèbre auteur de la *Science du Beau*, M. Charles Lévêque, membre de l'Institut et professeur au collège de France, écrivait dans le *Journal des Savants*:

Parmi les signes musicaux du moyen-âge appelés neumes, il y en a qui sont à points superposés; il y en a d'autres qui ne présentent pas le même aspect de coordination. Les derniers, qui sont les plus anciens, sont-ils déchiffrables? un peu, mais pas beaucoup, d'après les érudits les plus compétents..... Les neumes primitifs sont difficilement déchiffrables et l'explication n'en est jamais assez certaine..... La clarté est complète au moment où les signes neumatiques, qui étaient surtout des groupes de points et de virgules, deviennent des notes dont la valeur était indiquée par leur forme.

Moins nette est l'opinion d'un critique auquel la science musicale est redevable d'utiles travaux: M. Hugo Riemann, professeur au Conservatoire de Wiesbaden. Dans ses *Studien sur Geschichte der Notenschrift* (Leipzig, 1878, p. 112 et suiv.), M. Riemann concède que la thèse soutenue par de Coussemaker n'est pas invraisemblable (*nicht unwahrscheinlich*), qu'elle trouve un très sérieux appui dans le XIX^e chapitre de la *Musica disciplina* d'Aurélien de Réomé, etc. Mais dans la 4^e édition de son *Dictionnaire de musique* (1), 1894 (v. pages 737-738), le même auteur déclare que « l'origine des neumes est inconnue »; et il ajoute, en reprenant l'idée de Nisard, que « les plus anciens spécimens de neumes ressemblent à une sténographie ». Il semble qu'il y ait là quelque contradiction.

Me sera-t-il permis d'en dire autant de l'*Histoire de la notation musicale depuis ses origines*, couronnée par l'Institut (prix Bordin de 1880), due à MM. Ernest David et Mathis Lussy? Le second de ces deux musiciens est connu dans toute l'Europe par un chef-d'œuvre, le *Traité de l'expression musicale*; s'appliquant à analyser le rythme avec son expérience et son instinct d'artiste, M. Lussy est arrivé aux mêmes résultats et presque à la même doctrine que R. Westphal, qui, en étudiant la même question avec toutes les ressources de la philologie, avait pris pour guide le traité mutilé d'Aristoxène: c'est là une coïncidence frappante, tout à l'honneur de M. Lussy, et qui justifie pleinement la haute estime que tout le monde a pour lui. J'oserai cependant, puisque j'ai entrepris de juger ici très librement les hommes et les doctrines, faire quelques réserves sur l'*Histoire de la notation*, sans me préoccuper de savoir auquel des deux collaborateurs elles s'adressent. Il est d'abord regrettable que pour une période de l'histoire des neumes qui comprend sept siècles et se trouve représentée par des milliers de manuscrits, on se soit borné à reproduire, en les abrégeant, quelques-uns des fac-simile déjà publiés par de Coussemaker. Quatre pages de texte (exemples compris) pour exposer l'évolution du VIII^e au XIV^e siècle, ce n'est

(1) Je note, en passant, une erreur qui s'est glissée dans ce dictionnaire. M. Riemann dit que Nisard a été le *découvreur* (Entdecker) du manuscrit di-grapte de Montpellier. On sait que Nisard n'en a été que le copiste officiel; la découverte est due à Danjou.

vraiment pas assez. Il fallait là une étude directe des sources et un classement des manuscrits, qui, sans doute, eussent imposé un énorme travail aux deux historiens, mais qu'on pouvait attendre de leur savoir et de leur courage. En outre, je n'arrive pas à comprendre quelques-unes de leurs affirmations. Ils disent (p. 98) qu'on a cru « trop légèrement » que les mélodies populaires *étaient dépourvues de mesure*, mais que le contraire est attesté par les pièces contenues « dans le manuscrit de Saint-Martial de Limoges (n° 1154) ». Tout le monde peut consulter, à la Bibliothèque Nationale, ce manuscrit de St-Martial, qui n'est pas plus difficile à trouver et à manier qu'un in-8° imprimé: on y verra des neumes qui, tout en étant d'une encre différente, sont très certainement de la même main, et appartiennent à l'époque primitive; mais on n'y verra rien, qui, de près ou de loin, ressemble à une mesure musicale (1). J'insiste sur ce fait parce que la musique grégorienne est une musique populaire et que mes oreilles se refusent à admettre l'introduction de la mesure dans le plain-chant.

(1) L'erreur provient sans doute de ce qu'on aura jugé les neumes de ce manuscrit d'après les transcriptions de M. de Coussemaker, et non d'après le manuscrit lui-même.

Pour rester fidèle à l'esprit de ces libres études, je noterai ici quelques menus détails sur cette *Histoire de la notation*. — Page 18, note 2. Plutarque est cité, *De Musica*, III et IX, parmi les auteurs qui ont « soutenu que Terpandre... fut le fondateur du 1^{er} système musical grec, parce qu'il aurait *noté* les intonations lyriques de tous les poèmes d'Homère ». Plutarque n'a jamais soutenu cette opinion; il la rapporte, au ch. III, comme étant d'Héraclide; en outre, dans la phrase de Plutarque, il n'y a pas un mot qui se rapporte à l'idée de notation. Même remarque pour ce qui est dit au ch. IX du *De Musica*. — Même page: Les références de la note 4 sont inexactes. Je me suis reporté à la page 102 du livre de l'anglais Chappel; l'auteur n'y parle pas d'Aristide Quintilien attribuant à Pythagore le système de la notation. — P. 194, note 2, la référence est inexacte; il faut lire « *Man. harm.* l. I, apud Meibornium, t. I, p. 9 », au lieu de: « lib. II, apud Meib., p. 9 ». — P. 24: au lieu d'un « cf. Gevaert, etc... » rejeté en note, on aurait pu mettre des guillemets au grand texte, car toute la page est prise dans Gevaert, y compris la citation de Vincent. — Pourquoi Rossbach et Westphal ne sont-ils pas cités, p. 18, à propos des travaux relatifs à la musique grecque? — P. 26: la phrase relative au dédain d'Aristoxène pour la notation, est prise (sans indication de la source) dans GEVAERT (I, 393); quelques lignes plus bas, citation directe, mais inexacte, de GEVAERT, qui a dit: « que d'*incertitudes* ! » et non « que d'*inexactitudes* ! ». — P. 36, note 1: Le livre

En ce qui concerne l'origine des neumes, les deux auteurs paraissent avoir voulu, par une trop grande défiance d'eux-mêmes, réunir en corps l'opinion des spécialistes qui les avaient précédés ; mais l'éclectisme est ici bien difficile. Après avoir reproduit l'idée et les textes de Nisard (*causa vero breviandi*, etc.), sur lesquels je me suis déjà expliqué, ils adoptent (p. 45) l'opinion de de Coussemaker considérant le point et la virgule comme étant les neumes simples fondamentaux, mais en déclarant (p. 44) que « l'élément principal, celui qui sert de base à tout le système, c'est le *point* ». Cette dernière affirmation n'est pas seulement contraire à la théorie de de Coussemaker ; elle est erronée. Le point, en effet, est un dérivé, et non un principe. Il est une simple réduction de l'accent. Ainsi, dans l'ancien français, on mettait des accents sur les *i* ; plus tard on les a remplacés par des points (*i*). Je signalerai enfin (p. 43) une affirmation étrange, c'est que « *par leurs positions* les neumes devaient

de John Wallis (*On the strange effects*, etc.) a paru à Oxford, et non à Londres, en 1698. — *Ibid.*, note 2. La manière de citer les *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres* est inadmissible ; il ne suffit pas de dire, à propos d'un opuscule musical de BURETTE : « Voir *Mémoires*, etc..., t. V, p. 133 » ; il faudrait ajouter : *année 1725*. En se reportant simplement au tome V (1812-1817), le lecteur trouve un mémoire... sur la route par laquelle se faisait le commerce de l'Inde. — P. 39 : les 12 premières lignes ont été prises (sans indication de la source) dans le *Dictionnaire de plain-chant* de D'ORTIGUE, p. 977. — P. 40, phrases prises dans NISARD (« Comment St-Grégoire écrivit-il son *Antiphonaire* ? » etc...), et dans de COUSSEMAKER. — P. 42 : « C'est à cet illustre musicologue », etc..., phrase prise dans NISARD (V. *Archéol. music.*, p. 323). — P. 43, phrases prises dans NISARD et D. POTHIER. — P. 44, la phrase : « Le chapitre XIV de la *Musica disciplina* d'Aurélien de Réomé est d'une haute importance, etc... » est prise, sans indication de la source, dans RIEMANN : « Von sehr schwer wiegender Bedeutung, etc... » (*Studien zur Geschichte der Notenschrift*, p. 112). — P. 45, à 8 lignes prises dans de COUSSEMAKER (*L'harm. au m. a.*, p. 160) succèdent 8 lignes prises dans D. POTHIER (*Mél. grég.*, p. 32). — P. 73. Le 2^e paragraphe est pris (avec quelques déplacements de phrases) dans GEVAERT (*La Musique dans l'antiquité*, p. 439). Même observation pour la fin de la page. — P. 75. Si on compare avec la p. 74, on pourrait croire que d'après les auteurs, il y a eu 2 Hermann Contract. — P. 79 et 80, fausse citation. Les 15 lignes attribuées à M. Lévêque sont de Coussemaker

Je n'ai pas besoin d'avertir le lecteur que dans un ouvrage d'histoire où les questions sont très nombreuses et où la science archéologique est obligée de s'étendre sur une infinité de mêmes objets, ces petites lacunes et ces lapsus sont à peu près inévitables.

rendre sensible au chanteur le degré du son ». La diastématie est étrangère à la notation neumatique. Il arrive, dans les manuscrits, qu'une virga est placée *au dessous* de points; elle n'indique pas moins une note supérieure à ces points. Il arrive aussi très souvent que les signes neumatiques suivent, dans leur ensemble, une ligne ascendante; c'est tout simplement parce que le copiste n'a plus de place pour continuer la ligne horizontale, ou parce que sa main s'égarait comme celle d'un enfant (1). Dire (dans le sens où l'entendent les deux auteurs) que la position des signes indiquait le degré du son, c'est bouleverser et rendre inintelligible le système de la notation neumatique.

V.

Les Bénédictins. — D. Pothier. — D. Mocquereau.

La science de l'histoire musicale est entrée dans une période nouvelle et décisive grâce aux Bénédictins de Solesmes. Avec la force des volontés unies et l'immense érudition dont leur ordre semble avoir le privilège traditionnel, les savants moines ont consacré au plain-chant des travaux aussi admirables en leur genre que ceux des Mabillon et des Montfaucon.

Le maître musical du chœur bénédictin, c'est D. Pothier; mais, comme philologue, il n'a fait que l'esquisse — magistrale d'ailleurs — du monument qui a été bâti ou sera rebâti par ses élèves. L'illustre auteur des *Mémoires grégoriennes* a formulé le principe essentiel de la musique sacrée, quand il a dit que le plain-chant était une sorte de prose musicale, n'ayant d'autre rythme que celui de la prose oratoire (2). On peut regretter cependant qu'il ait négligé d'entourer

(1) Je citerai comme exemple, dans la *Paléographie musicale* de Solesmes, fascicule 20, 4^e vol., les planches 2, 4, 12, 19, 20, 25, etc.

(2) V. *Les Mémoires Grégoriennes* (p. 190 et 191). On peut rapprocher le témoignage de Gevaert (V. la *Musica Sacra* de GAND, 1881, p. 26). — La doctrine qui assimile le rythme du plain-chant au « nombre oratoire » dont parle Quintilien me paraît inattaquable, mais pour des raisons purement artistiques et musicales. Voici en effet la difficulté que fait naître, selon moi, le rapprochement *philologique* de D. POTHIER: Comment se fait-il que le plain-chant, dont le propre est de dominer la sensibilité, ait précisément le même rythme que l'éloquence antique si attachée à exprimer les plus brûlantes passions?

ses idées de tout cet arsenal de preuves expérimentales que réclame l'esprit moderne. Il faut toujours en revenir au même refrain : sans l'étude et sans la reproduction directe des sources (pour que le lecteur puisse contrôler), pas d'archéologie musicale possible ; or, D. Pothier, tout en connaissant les sources mieux que personne, ne leur a pas demandé un appui essentiel, continu, visible. Dans les *Mémoires grégoriennes* on devine que le praticien, le savant, l'homme en un mot, est très supérieur à l'œuvre qui le fait connaître (1).

(1) Quelques observations critiques sur les *Mémoires grégoriennes*. P. 181 : en parlant, à propos de la musique moderne, du « retour à intervalle fixe et isochrone des temps forts », D. Pothier applique au rythme une définition qui est simplement celle de la mesure. Une confusion analogue se trouve dans un ouvrage du même auteur, *La tradition dans la notation du plain-chant* (1882), p. 25. — P. 180 : « Dans le vers français, dit D. Pothier, le rythme est constitué simplement par la proportion dans la coupe des phrases et par le retour régulier des consonnances finales ». Après les travaux de Scoppa, de Quicherat, de Gaston Paris, est-il besoin de démontrer que le vers français repose sur la place donnée aux accents toniques ? un vers isolé a un rythme ; la consonnance finale n'est donc pas l'élément constitutif du vers. — P. 196 : qu'est-ce qu'une strophe régulière se composant de 4 pieds ? Comment D. Pothier a-t-il pu voir 4 pieds et demi, dans le vers suivant (dimètre trochaïque catalectique, par assimilation avec la poésie métrique) : *Dum pendebat filiis* ? — P. 44 : pes cornutum (pour *cornutus*). — P. 43 : quilisma semivocalis (pour *semivocale*). — P. 212 : verbum en (p. ens). — P. 77 : Comme lettres ne figurant pas parmi les signes romaniens, D. Pothier indique : q, v, y, s ; pour cette indication, il s'est sans doute conformé au manuscrit de l'Église saint-Thomas de Leipzig, qui contient un abrégé de l'épître de Notker et où il est dit : « q, v, x, y, s, quæ reliquæ sunt litteræ, in significationibus nihil valent ». Mais cet abrégé est inexact ; v est employé pour signifier valde, comme nous l'apprend la *Paléographie musicale* (t. IV, p. 9-16). — P. 6 : « La musique du passé, mieux connue et enrichie des ressources légitimement acquises que le présent peut lui offrir, doit être saluée comme la vraie musique de l'avenir ». Il n'est impossible de souscrire à cette profession de foi anti-wagnérienne. L'exagération est l'écueil des spécialistes... — P. 18 : « L'expression qu'il faut mettre dans le chant grégorien est avant tout l'expression que nous appellerions logique et grammaticale ». Ce principe n'est pas assez artistique. D. Pothier est un grammairien un peu exclusif. Comment ne pas faire intervenir un autre principe que la logique et la grammaire, dans les cas (assez nombreux, on le sait) où la mélodie a un rythme indépendant du texte ? Je renvoie ici aux magnifiques études sur le *cursus* qui sont dans la *Paléographie mus.* En outre, comment concilier cette manière de voir avec la théorie du « nombre oratoire » ? Si le plain-chant n'est que logique et grammatical, c'est avec le style lapidaire des inscriptions et non avec la prose enflammée des orateurs qu'il faudrait le comparer —

Entre les mains des élèves ou des continuateurs de D. Pothier, la science du plain-chant s'est, pour ainsi dire, sécularisée. Les éditeurs de la *Paléographie musicale* (1) ont eu l'idée excellente (dont nous, profanes, ne saurions trop les remercier) d'appliquer à l'étude des mélodies grégoriennes les principes de la méthode historique, tels que les suivent, dans leurs plus sévères travaux, les maîtres de l'École des Chartes et du Collège de France. Pour rétablir dans toute sa pureté la tradition grégorienne, et pour protéger cette tradition contre tout scepticisme, ils se sont faits grammairiens, philologues, paléographes, photographes... et par là ils ont apporté au lecteur impartial une admirable abondance de démonstrations précises, permettant de contrôler les moindres détails de leur doctrine. Ils ont publié en *fac-similés phototypiques* environ 300 pièces manuscrites, prouvant que l'unité du chant liturgique s'est maintenue depuis les origines, pendant un millier d'années; ils ont appliqué à l'étude de ces monuments les principes de la grammaire comparée; ils les ont analysés, en artistes et en humanistes, de façon à faire sentir leur beauté originale et à fixer les règles de leur structure; ils ont montré, par des analyses pénétrantes, qu'on devait continuer à faire honneur à St-Grégoire du chant qui porte son nom (2). Une telle œuvre marque un progrès pour la science française, en même temps qu'elle restitue à l'Église la formule exacte d'une de ses plus brillantes traditions; elle enrichit l'étude du moyen-âge de tout un ordre de documents trop négligés jusqu'ici par les paléographes; elle ajoute à la philologie classique une branche nouvelle; elle ouvre à l'histoire générale de la musique un avenir qui promet d'être fécond. Au point de vue pratique, elle permet d'affirmer que l'édition pales-

Comment se fait-il que dans le chapitre sur la prononciation du latin, question délicate entre toutes, D. Pothier se borne à citer Priscien, Diomède, et pas un seul savant moderne? Que dans tel autre (ch. III) où on attendrait des textes abondants, il se borne à faire intervenir..... Villotteau à côté de M. Bourgault-Ducoudray?

(1) Recueil trimestriel, luxueusement imprimé, paraissant à Solesmes depuis 1889.

(2) V. dans la *Paléogr. mus.* les belles études de D. Mocquereau sur le *cursum* musical. Un tel travail, à lui seul, suffirait à assurer la gloire d'un savant. — D. Cagin avait déjà fait la même démonstration, mais par une autre voie, dans sa solide brochure: *Un mot sur l'Antiphonaire*.

trinienne du plain-chant (recommandée, mais non imposée par la cour romaine) est une énormité musicale. Cette conclusion s'impose avec la force de l'évidence, à tous ceux qui ont suivi le débat sans parti-pris (1).

Revenons à notre sujet. Tout en considérant les accents grammaticaux comme l'origine des principaux neumes, D. Pothier admettait le développement indépendant et simultané d'une notation ayant le point pour principe. Son système était une sorte de compromis entre celui de Nisard et celui de Coussemaker, comme l'attestent les lignes suivantes :

..... Le point n'est plus ici, comme tout à l'heure, une forme dérivée; il est l'élément propre et constitutif de cette *seconde espèce de neumes*.

Nous voyons ici les *deux systèmes*, celui des accents et celui des points, arriver aux mêmes termes par des voies différentes (*Mél. grég.*, p. 44 et 46).

D. Mocquereau et ses collaborateurs ont fait faire un pas de plus à cette doctrine en la simplifiant et en la rattachant à un principe unique. Je vais indiquer les points les plus importants de cette dernière théorie sur laquelle je présenterai ensuite quelques observations.

« La mélodie, dans son état primitif, se trouve tout d'abord dans le langage » (2). — Tel est le point de départ de la démonstration que je trouve dans la *Paléographie*.

Qu'il y ait dans la parole un commencement de mélodie, un *cantus obscurior* comme dit Cicéron, c'est un fait sur lequel tout le monde est d'accord, depuis Aristoxène, Mart. Capella, Euclide, Denys d'Halicarnasse et Quintilien jusqu'à Diderot et M. E. Legouvé (3). La

(1) Des tableaux d'une clarté parfaite ont prouvé que l'édition de Ratisbonne avait méconnu et bouleversé les mélodies grégoriennes. Le Dr Haberl (estimé dans toute l'Europe pour ses travaux sur Palestrina) n'a pu leur répondre qu'en se retranchant... derrière l'autorité ecclésiastique (V. la *Musica sacra* de Ratisbonne, 1^{er} juin 1895). La S. Congrégation des Rites s'est évidemment trompée (*humanum est*) en recommandant comme conforme à la tradition grégorienne une œuvre qui en est la négation; il est fâcheux qu'en persistant dans sa manière de voir, en dépit des progrès de la science, elle ne permette ni aux philologues, ni aux musiciens de la suivre dans la voie où elle s'est engagée.

(2) *Paléographie musicale*, t. I, p. 96.

(3) La mélodie du discours, dit en note la *Paléographie*, se compose de trois éléments bien distincts: 1^o l'*accent grammatical* (aigu, grave, circonflexe), qui

seule différence à noter entre la voix qui parle et la voix qui chante, c'est que la première parcourt des intervalles indéterminés, ne pouvant être ramenés à aucune gamme, et inappréciables, tandis que la seconde observe des intervalles précis, appartenant à une gamme connue et dont l'oreille peut reconnaître la place dans l'échelle des sons (1).

Or, il s'est trouvé un homme (Aristophane de Bizance? Isocrate?) qui a eu l'excellente idée de noter *un* des éléments musicaux contenus dans le langage; il a voulu représenter l'élévation, l'abaissement et l'inflexion de la voix sur certaines syllabes, et il a introduit dans l'écriture l'accent aigu ´, l'accent grave ` , l'accent circonflexe ^ . Sur le caractère musical de l'innovation due à ce grammairien intelligent, aucun doute n'est possible. Tout le monde s'accorde à reconnaître le sens exclusivement mélodique attaché, dès l'origine, aux accents. Les noms de ces signes ne sont-ils pas des termes musicaux: προσῳδία, *accentus* (ad cantus), *soni*, *toni*, *voces*, *voculationes*? On peut donc chercher dans l'écriture l'origine de la notation, comme on peut chercher dans le langage oral l'origine de la mélodie. Dès lors on se trouve en présence des questions suivantes: 1° quel rapport réel y a-t-il entre l'accent, considéré comme signe

établit une différence d'intonation dans la prononciation des syllabes ou des mots considérés en eux-mêmes; 2° l'*accent logique*, qui module la phrase d'après les pensées (phrases affirmatives, négatives, dubitatives, interrogatives, avec les inflexions de voix spéciales à chacune d'elles); 3° l'*accent pathétique*, qui concerne les sentiments; la phrase exprime la joie ou la tristesse, la crainte ou l'espérance, le désir ou la répulsion, l'amour ou la haine; et les impressions diverses, venant agiter diversement le cœur de l'homme, communiquent à sa voix un accent variable.

Pour être complète, cette analyse des éléments musicaux du langage devrait mentionner encore: le *timbre*, qui comprend à la fois la couleur générale d'une phrase et les nuances de détail, de même que dans une mélodie, il y a une tonalité et des *accidents*; l'*intensité* des sons; la nature du *registre* employé; le *mouvement*; le *piqué* ou le *lié* de la diction, etc...; rien n'est plus complexe et plus riche que la musique instinctive contenue dans la voix. — Je ferai remarquer, en passant, qu'il serait facile de trouver aussi, dans le langage, tous les éléments de la musique dite *descriptive*.

(1) Cette différence est marquée dans cette épigramme adressée, je crois, par César à un orateur trop prétentieux: *Si legis, cantas; si cantas, male cantas* (cité par QUINTILIEN).

graphique, et certains phénomènes vocaux? 2° sur quels témoignages peut-on s'appuyer pour prouver que les neumes dérivent de l'accent? 3° comment se fait-il que des signes d'un sens indéterminé aient pu être employés pour noter des mélodies nettement diatoniques comme les mélodies grégoriennes?

Nous pouvons nous borner à exposer la doctrine que contient la *Paléographie* sur le premier de ces divers points:

« Les accents grammaticaux, dont toutes les notations neumatiques et modernes vont dériver, ne sont pas des signes adaptés par convention à la musique du langage, mais des figures issues comme naturellement de la mélodie oratoire, tracées à son image (du moins en ce qui concerne la mélodie des mots considérés en eux-mêmes) et par suite, admirablement appropriés à leur rôle et à leur signification....

« Il est de toute évidence que les sons ne peuvent, par eux-mêmes, être l'objet d'une représentation directe et immédiate; par leur nature presque immatérielle, ils échappent à la vue, au toucher. La faculté de les percevoir et de les apprécier est réservée à l'oreille seule.

« Lorsqu'une chose n'est pas susceptible d'une reproduction directe, on lui cherche un symbole parmi les objets qui ont avec elle une intime relation. Le symbole choisi est d'autant plus parfait qu'il éveille plus vivement l'idée de la chose signifiée; quelquefois même l'alliance est si étroite entre le signe et l'objet, que le signe se présente de lui-même et traduit comme naturellement ce qui d'abord semblait intraduisible.

« C'est ce qui arrive précisément dans la notation oratoire.

« On le sait, rien n'est plus étroitement lié aux mouvements de la voix que le *geste oratoire*. Le geste est la représentation plastique, le symbole vivant et spontané des passions de l'orateur, l'image des ondulations rythmiques et mélodiques de la voix. Dans l'action du discours, la main et la voix obéissent simultanément aux mêmes mouvements de l'âme: de là leur étroite connexion.

« Les accents, signes de la notation oratoire, ne sont pas des symboles moins réels et moins vivants de la mélodie oratoire que les gestes; disons-le tout de suite, ils sont eux-mêmes des gestes: ils en ont la forme, les caractères, la signification ».

Il y a donc identité, pour D. Mocquereau, entre l'accent et le geste (geste de l'orateur, geste du musicien. Chez l'un comme chez l'autre, la main a pour rôle de donner une image visible des mouvements de l'âme et de la voix). De là le mot de *notation chironomique*. « En traçant ces deux signes ' ' le grammairien a obéi instinctivement à cette même force intérieure qui dirige la main de l'orateur. Et, de fait, se peut-il rien de plus naturel, de plus primitif, rien de moins intenté, de moins conventionnel que l'emploi de ces deux traits dirigés de bas en haut et de haut en bas ' pour signifier l'ascension et la chute de la voix? »

VI.

Essai d'une explication nouvelle.

Parvenus au terme de ces promenades archéologiques à travers le plain-chant, jetons un coup-d'œil, avant de conclure, sur le chemin parcouru (1).

Sur l'esprit de la plupart des musiciens que nous avons passé en revue, les problèmes du plain-chant ont exercé une sorte de fascination. Jusqu'à ces dernières années, nous les avons vus, l'un après l'autre, entreprendre de réaliser ce rêve de l'archéologie musicale au XIX^e siècle: la restauration de l'œuvre de Saint-Grégoire; l'un après l'autre, nous les avons vus s'engager dans ce redoutable travail, se flatter d'un succès décisif, et, finalement, succomber sous le rocher de Sisyphe dont ils avaient chargé leurs épaules. Les Fétis, les Nisard, les Coussemaker ont fait successivement des déclarations qu'on peut résumer ainsi: « Je m'occupe depuis trente ans de déchiffrer les neumes et de reconstituer les mélodies grégoriennes; je suis en

(1) Je ne dis rien ici, l'ayant lu trop tard, du très savant ouvrage récemment publié par M. le Prof. OSKAR FLEISCHER: *Neumen-Studien... Über Ursprung und Entzifferung der Neumen* (Leipzig, Fr. Fleischer, 1895). J'ai l'intention d'en parler dans la *Revue Critique* dirigée à Paris par M. CHUQUET.

fin parvenu au terme de mes efforts ; un *ouvrage spécial* fera bientôt connaître, etc... » ; l'*ouvrage spécial* ne paraissait jamais. Ces échecs répétés sont dus à des causes diverses. D'abord, trop de confiance en soi-même, trop de présomption. Le défaut des archéologues — défaut persistant et commun à la plupart de ceux qui touchent aux choses de la musique — a été, pendant trop longtemps, un orgueil sans bornes. Quand on passe, comme il est arrivé à l'auteur du présent article, de l'étude de la philologie classique à la lecture des ouvrages relatifs à l'histoire ou à la reconstitution de la musique religieuse, on est choqué par cette infatuation, ce charlatanisme, cette habitude des polémiques violentes, en un mot, cette absence de goût. La seconde cause de cette banqueroute générale, il faut la chercher dans un vice de méthode : l'ignorance ou la négligence des manuscrits. *Les sources ! encore les sources ! toujours les sources !* a dit un des maîtres de l'École des Chartres. L'archéologie musicale n'est devenue une science que le jour où elle s'est approprié cette règle et où elle a imposé à son langage une tenue plus conforme à l'esprit du véritable historien. Cette transformation, dont on peut suivre les commencements et les progrès depuis les chimères de la première heure, a été consommée par les Bénédictins dans leur *Paléographie* ; je ne crois pas qu'il soit possible aujourd'hui de méconnaître l'orientation nouvelle et définitive que ce monument a donnée non seulement aux études du plain-chant, mais à l'histoire de la musique tout entière.

Quant à la question spéciale de l'origine des neumes, elle a suivi à peu près les mêmes phases que la question de l'origine du langage lui-même. On sait que pour expliquer la parole humaine, les savants ont d'abord poursuivi le rêve d'une langue initiale, rudimentaire, typique, d'où toutes les autres seraient sorties ; sous l'influence de cette idée, ils ont voyagé à travers les peuples de l'Orient, appliqués à retrouver les « racines » primitives. Puis, les philosophes sont intervenus ; ils ont fait voir que c'était dans l'âme elle-même, et dans la façon dont l'enfant crée son vocabulaire et sa syntaxe qu'il fallait chercher l'origine du langage. D'historique qu'il était d'abord, le problème est devenu psychologique. Une transformation semblable s'est produite dans l'étude dont nous avons parlé. On a d'abord cherché l'origine des neumes soit dans un alphabet oriental ou barbare, soit

dans un système d'écriture *particulier*, comme les notes tironiennes; puis on a abandonné cette idée étroite pour s'élever à la conception de phénomènes de plus en plus généraux: d'abord l'accent grammatical, enfin le geste. D'historique qu'il était d'abord, le problème est devenu physiologique. Telle est au moins la signification que j'attache à la théorie de la notation chironomique faite par D. Mocquereau.

En persévérant dans la même voie, mais en allant un peu plus loin, je voudrais montrer que le problème peut recevoir une solution encore plus simple; il me suffira de signaler un phénomène physiologique plus général, plus nécessaire que le geste, plus inhérent, si je puis dire, au mécanisme de la parole, et auquel on peut rattacher l'origine des accents.

Que l'éminent Directeur de la *Paléographie musicale* me permette d'abord quelques objections sur cette partie très accessoire de son œuvre. Dire que l'accent est la représentation graphique et réduite du geste oratoire, c'est, ce me semble, assimiler deux choses de nature très différentes: l'accent tonique qui est purement *grammatical*, le geste qui est *pathétique*. Ce sont là des phénomènes distincts. On n'ira pas, j'imagine, jusqu'à soutenir que l'orateur élevait la main, avec émotion, à chaque mot, toutes les fois qu'il prononçait une syllabe accentuée. Dira-t-on qu'on a procédé par voie d'emprunt et de généralisation, en appliquant aux faits purement grammaticaux les signes d'abord réservés à la notation des mouvements pathétiques? à cela je répondrai, que pour expliquer le sens de l'accent, il n'est nullement nécessaire d'avoir recours à l'idée du geste.

Le raisonnement des Bénédictins peut se réduire à ceci: *Le son répugne, par nature, à toute représentation graphique* (et cette affirmation paraît bien exacte, si on songe qu'un son n'est produit que par un certain nombre de vibrations); *pour le représenter, il faudra donc lui chercher un symbole parmi les phénomènes qui ont avec lui une intime relation. Ce phénomène, ce sera le geste.* — Ce qui est peut-être vrai d'un son isolé, ne l'est pas pour une suite de sons: pour le prouver, je n'ai qu'à appeler l'attention du lecteur sur un phénomène bien plus intimement lié que le geste à l'émission du son: c'est la structure de notre appareil vocal. Les idées d'abaissement ou d'élévation nous sont naturellement fournies par l'émission

des divers sons. Il y a en effet trois registres dans la voix humaine : le registre de poitrine (sons graves) ; le registre palatal (sons moyens) ; le registre de tête (sons aigus). Les sons graves sont qualifiés de son *bas*, parce que la poitrine occupe une position inférieure ; les sons aigus sont qualifiés de sons *élevés* parce que la tête occupe une position supérieure. La situation des sons dans l'espace, si l'on peut s'exprimer ainsi, est déterminée par celle des organes qui les produisent : et là me paraît être tout le principe de la notation. Une ligne ascendante représentera de la façon la plus simple et la plus exacte le passage du registre de poitrine au registre supérieur ; une ligne descendante représentera, de la façon la plus simple et la plus exacte (au moins comme symbole), le passage inverse. En réduisant ces deux lignes aux proportions de l'écriture ordinaire, on aura l'accent aigu et l'accent grave ; en les combinant, on aura l'accent circonflexe ; or, de ces trois accents sont sortis tous les neumes. L'intervention de l'idée du geste est donc ici complètement inutile. La notation musicale a pour principe la structure de l'appareil qui est la source de toute musique. Il n'y a pas plus de difficulté à le prouver qu'à expliquer l'origine des premières unités de mesure : *pieds, coudées, pas, pouces, etc.*

On me dira peut-être : si cette théorie est exacte, la notation en neumes aurait dû être diastématique ; or elle ne l'est pas. — Je répondrai que si, par une inconséquence dont il ne faut pas trop s'étonner, la diastématique ou indication des positions relatives des sons n'est pas dans la notation neumatique, elle apparaît pourtant dans les neumes composés ; et même — ce n'est point là un paradoxe — elle est impliquée dans l'accent primitif, l'aigu par exemple. L'idée d'une *élévation* implique en effet l'idée d'un *point de départ* ; la diastématique est donc implicitement contenue dans l'accent aigu ; plus tard elle s'affirmera par un développement tout naturel et progressif qui sera une sorte de retour à la logique des choses (1).

Donc, point n'est besoin d'avoir recours à des témoignages historiques, à des tableaux de neumes, à tout l'arsenal philologique pour

(1) Qu'on me permette de renvoyer aux développements que j'ai donnés à cette idée, dans mes *Rapports de la Musique et de la Poésie considérés au point de vue de l'expression*, p. 62 et suiv. (Paris, Alcan, 1894).

trouver l'origine de la notation. L'archéologie musicale, tout en signalant des textes intéressants, s'est donné une peine inutile. Rattacher le problème à un fait universel, comme la structure de l'appareil vocal, il me semble que c'est le conduire jusqu'au dernier terme de son évolution et le résoudre de la façon la plus simple. Je me garderai donc d'insister; je compliquerais une idée qui me paraît avoir un caractère d'évidence.

JULES COMBARIEU.

Origini dell'Opera comica.

(DELLE ORIGINI DELLA MUSICA MODERNA) (1).

L'espressione comica nasce spontanea ne' bacchici e festosi ritrovi, nella imitazione degli altrui difetti, nella riproduzione di scene goffe e piacevoli. La commedia ha per iscopo il comico, il rovescio del sublime. Questo è obbiettivo, quando si fonda sulle inclinazioni o pur su' costumi; subbiettivo, invece, quando l'artista muta il serio in scherzevole, o viceversa. Nel primo caso si ha la caricatura, la parodia, la maschera. La maschera eleva a tipo i difetti e i lati comici o goffi della vita. Se ogni ideale estetico è insieme anche individuo, la maschera deve dirsi *ideale estetico* del comico, perchè personifica i difetti di un popolo, le inclinazioni di alcune classi, ufficii o mestieri; i segni particolari e caratteristici di regione, di città e contado. Cicerone la definisce: *imitazione della vita, specchio della consuetudine, immagine della verità*.

Ben a ragione diceva Carlo Labitte, che non può conoscere se non a metà la storia chi ha letto soltanto le opere degli storici, e che i poeti comici e satirici sono il supplemento naturale degli annalisti. Ed è proprio così; molti fatti vanno spiegati per mezzo dei costumi, e la commedia è la rappresentazione de' costumi.

*
* *

I primi vestigi della commedia si trovano in quelle rappresentazioni fatte da giullari, istrioni e buffoni, tanto applaudite e premiate

(1) V. *Un predecessore di A. Scarlatti*. Ricordi, Milano. — *Salvator Rosa musicista*. « Rivista Musicale Italiana », vol. I, fasc. 3°, 1894.

da' signori, che ne formavano la delizia delle loro feste, il maggiore ornamento delle loro corti. Codesti istrioni potrebbero chiamarsi i più antichi comici italiani.

Circa la metà del secolo XV, i giullari, i buffoni cedettero il posto a' comici. Le antiche commedie latine furono volgarizzate, e Plauto sovente preferito a Terenzio (1).

Alla fine del secolo XV, cominciò ad aver vita, relativamente, un teatro originale italiano. In Siena sorse l'Accademia de' *Rossi*, chiamata allora *Congrega*, e l'altra degl'*Intronati*.

Si ebbe una camerata di giovani dabbene, colti ed allegri, che, in giorni determinati, recitavano canzoni e commedie (2).

Su per giù, altro non seppero far di meglio questi accademici autori, se non che imitare Plauto e Terenzio (3). Le maschere ed i caratteri del teatro latino fanno le spese. Si ha il soldato millantatore, il vecchio come *Lachete*, *Callide* e *Megaronide*; il servo simile al *Pseudolo* plautino, o il *Davo* terenziano; il solito artificio scioglie la favola, il riconoscimento de' figli smarriti. Il dialogo è molto libero per frasi e motteggi disonesti; promuovono i più vivi applausi mariti burlati e lussuriosi, pinzocchere, già *femmine da conio*, Lucrezie poco custodi della loro virtù (4).

Codesto indirizzo d'arte non era adatto a creare un teatro origi-

(1) Pandolfo Collenuccio da Pesaro tradusse in terza rima l'*Anfitrione*, che fu rappresentato, il 1487, nel ducale teatro Estense, per le nozze di Lucrezia d'Este con Annibale Bentivoglio. Così le altre commedie plautine furono tutte pubblicate nella prima metà del secolo XVI. Quelle di Terenzio furono tradotte in prosa da Giambattista da Borgofranco, date alle stampe in Venezia per Vitale nel 1533.

(2) Noto alcune commedie composte dagli Accademici di Siena: *L'amor costante* dello Stordito Intronato (A. Piccolomini), eseguita per la venuta dell'Imperatore in Siena, MDXXXI; *Gli Scambii* dell'Aperto Intronato (Belia. Bulgarrini), Siena, 1611; la *Floria* dell'Arsiccio Intronato (Ant. Vignoli), Firenze, 1560.

(3) La imitazione degli antichi produceva strani spettacoli. G. C. Scaligero, nella sua commedia *La Valigia*, introduce un coro d'agli e di cipolle, ad imitazione delle rane e delle vespe di Aristofane.

(4) Nel *Riscatto d'Amore* del cav. Martij (Venezia, 1618), Scaramuccia, un mordace e sfacciato ragazzo di osteria, nel commiato che dà al pubblico: «..... Vi havremo fatto drizzar ben bene l'appetito con queste nozze, e in tanto rimarrete quivi con un palmo di linguaccia di fuori: pur queste donne l'inviterei al pasto: ma che? Mi trovo sì piccino, che non potrei servire a tutte; e poi han la bocca tanto larga ».

nale; la commedia, al pari della satira, richiede un certo fare spontaneo, che mal si ottiene con lo imitare l'altrui; allo scrupoloso studio degli antichi non si aggiungeva lo studio della vita del tempo, quello della giornata, che ad ogni momento presenta, all'avveduto osservatore, oggetti nuovi, svariati accidenti (1).

Questo difetto di originalità, di sana quantità comica, la riproduzione de' costumi, meschina o insufficiente, è forse la principale ragione che fece chiamare in sussidio del teatro l'arte musicale. Ma di ciò in prosieguo avremo a discorrere.

*
**

La commedia *a soggetto*, la improvvisata, precede quella *scritta*. I personaggi erano stabiliti sì pel dialogo e sì pel carattere. Era bastevole a distendere il canavaccio dell'argomento, e gli attori ad improvvisare scene, dialoghi e monologhi, senza precedente concerto alcuno, e con tanta grazia e vivezza di facezie, che meglio non si sarebbe fatto con lunga meditazione a tavolino (2).

Ricordiamoci di quelle scene e rappresentazioni fatte da giullari e buffoni, e tanto bene accolte nelle corti principesche; ricordiamoci di quelle fatte da' giocolieri e saltimbanchi sì gradite al popolo, perchè tutte recitate estemporaneamente e nel nativo dialetto d'ogni attore, acciocchè potesse ciascuno essere pronto e schietto al frizzo ed all'arguzia.

Fissato il favore del pubblico per alcuni di questi istrioni, colui che gli doveva succedere si diede naturalmente ad imitarlo in tutto

(1) Fanno eccezione la *Mandragola* del Machiavelli, la *Calandra* del Bibbiena, l'*Assiuolo* del Cecchi e l'*Ipocrita parassito* dell'Aretino. L'*Assiuolo*, in quanto all'intreccio, non ha niente dell'antica commedia latina; sembra un accozzo di varie novelle del *Decamerone*, larga e viva fonte di comicità e di caratteri, e il Molière ne sa qualche cosa. La terza novella della terza giornata ha dato non solamente al Molière l'idea della sua commedia: *L'École des Maris*, ma ancora servì per bene al Lopes de Vega Carpio nella *Discreda enamorada*; *George Dandin*, del francese commediografo, nasce da *Arriguccio Berlinghieri* e dal *Tofano*.

(2) Per gli argomenti per commedie *a soggetto*, si consulti le *50 giornate* del Teatro Scenico di Flaminio Scala, napoletano, detto Flavio.

e per tutto, per avere egual fortuna del predecessore. Così venne stabilito non solo il dialetto per ciascun personaggio, ma ancora le stesse caricature di abito, di volto, come quelle necessarie a muovere il riso (1).

Nel 1600 la commedia a soggetto divenne la rivale fortunata di quella scritta. Se questa più letteraria, più corretta, quella ebbe maggior verità, più schiettezza, più spontaneità, in tutto come nelle favole Atellane (2). E qui è il luogo di menzionare fugacemente alcune maschere.

* * *

L'Arlecchino rappresenta il bergamasco; è il servo della commedia, non privo di sale italico, e colpisce, con la sua sferza, spesso al segno. Il vecchio è rappresentato dal veneziano Pantalone; avaro, stitico, facile ad innamorarsi, ma tutte le volte che s'innamora piacevolmente burlato. Il dottor Graziano è il bolognese, portato alle scene da un certo Lucio il 1560. È membro dell'Accademia della Crusca, dottore ciarlone, avvocato cavilloso, grammatico, rettorico, sa di tutto e parla di tutto; tanta coltura non gl'impedisce di scambiare Cupido in una fontana, far tagliare il filo del nostro destino dalle tre Grazie, far presiedere, invece, le Parche all'abbigliamento di Venere. Nel teatro napoletano, i padri sono rappresentati dal Tartaglia, uomo balzubiente, da Cola o Pasquariello. Il nostro Pulcinella, sia Osco, o pur di altra origine (3), acquista grazia, vivacità e perfezione per

(1) I comici italiani in Parigi, con le loro commedie improvvisate, ispirarono il Molière a comporre non poche commedie e farse. Vedi RICCIONI, *Observations sur la Comédie*, specialmente: *Livre second, article cinquième: Examen de la Comédie des Fâcheux; article septième: Du dénouement; article huitième: De l'imitation.*

(2) Le favole Atellane, specie di commedie o farse, traevan nome da Atella, negli Osci in Campania. Probabilmente somigliavano alle commedie a soggetto, che pel carattere popolare sì per costumi che per linguaggio ricordano il dramma satirico greco.

(3) Negli scavi di Pompei si è trovato una maschera che ha molto del Pulcinella, quella di *Macco*. Gli antichi scrittori parlano di una maschera col vestito a ritagli di differenti colori, come l'Arlecchino, il quale pretendesi tragga il nome

Andrea Calcese detto Ciuccio (asino), che muore di contagio nel 1656. Il padrone gli comanda: *Sale in tavola*; Pulcinella capisce di dover salire in sulla tavola, e vi si mette su all'impiedi.

Queste maschere, questi tipi comici, ognuno de' quali parla il proprio dialetto, si trovano tutti insieme in moltissime commedie, non solo in *prosa*, ma ancora in musica. Ricordo che nella commedia *La Vedova*, di G. B. Cini, rappresentata in Firenze il 1° maggio del 1569, si ha un Burchiello servitore, che parla in bergamasco, Fiaccadenti in siciliano, M. Marino in veneziano, e Cola Francesco in napoletano. Ecco una sua esclamazione: *Va chiù Napoli con chillo* (quello) *suio passeare della sera, che cientomia Fiorenza* (1).

*
**

A rendere più dilettevoli le antiche rappresentazioni sceniche, vi concorse il suono ed il canto. Quanto più popolare la rappresentazione, di tanto era gradita la musica. Quando alla commedia mancava il coro, era in arbitrio degli attori, o del deputato ad ordinare lo spettacolo, il richiedere la musica, quale intermedio fra un atto e l'altro, per « porgere alquanto di riposo agl'intelletti affaticati, nell'attenzione prestata alla parola sino allora » (2).

di Zanni dal Sannio, e che, come dice Cicerone: *toto corpore ridetur*. Dal *Combario* de' liberti d'Augusto uscì questa iscrizione, che indicherebbe la maschera del dottore: *Caesaris lusor — Mutus Augustus — imitator — Ti. Caesaris Augusti. Qui — Primum invenit caudicos imitari*. — Sulle maschere vedi l'Allacci, il Quadrio, il Napoli-Signorelli, il Ginguené, il d'Origny, il Saffi. Lavoro completo ed importante è quello del FICORONI: *De larvis scenicis et figuris comicis antiquae Romae*. Roma, 1736; l'altro del KOEHLER, *Masken, ihr Ursprung* Pietroburgo, 1833. Il D'ANCONA, *Origini del teatro in Italia*, dice: « debbono ricongiungersi per mezzo dei mimi ed istrioni del Medio-Evo all'antica comedia italica ».

(1) Non è fuori luogo ricordare come Strabone, nel libro V, afferma che le parti ridicole (nell'atellane?) erano rappresentate in lingua osca: *Cum defecerint Osci lingua tamen apud romanos ut poemata quaedam, et mimi osca lingua in pulpito certis ludis agantur*. Nel *Penulo* di Plauto v'è tutta una scena in lingua punica. — Nel nostro teatro semiserio, le parti ridicole sono in dialetto napoletano.

(2) ANG. INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa*. Bergamo, 1604.

In tutto il secolo XVI canzonette e madrigali, senza alcun dialogo, accompagnavano le commedie, e venivano eseguite o tra un atto e l'altro, o pure al termine della rappresentazione (1).

Di questa fatta, dice il Quadrio, sono quelli che fece Andrea de' Nerli per il *Granchio* del Salviati, quelli di G. B. Cini per la *Cofanaria* dell'Ambra.

Nel *Riscatto d'Amore* del cavalier Marty, 1618, Scaramuccia, dietro le scene, canticchia una canzonetta: *Che ti sta sì ben, Girometta*. Girometta è forse un brutto nomignolo femminile del tempo. Lo Zarlino, nella sua pregevole opera (2), riporta per ragione didat-

(1) La *Panfila*, o sia il *Demetrio* di Antonio da Pistoia, in terza rima, fu recitato nella corte di Ercole I di Ferrara, con canzonette alla fine degli atti. In una farsa di un certo Damiano (Siena, 1519), al suono della lira, un personaggio, chiamato Orfeo, cantava canzonette piacevoli, e di poi dal coro veniva eseguito un madrigale. Il Fontanini cita la commedia, in versi, l'*Amicizia*, di Jacopo Nardi, e ne fissa la rappresentazione nell'anno 1494. In questa commedia, quattro stanze erano cantate, *sulla lira, davanti alla Signoria*. Trascrivo i due primi versi:

Salute, o Santo Seggio, eccelso e degno,
Da quel, da cui ogni salute pende.

V'ha per altro un esempio più antico: la farsa del Sannazaro, eseguita in Napoli il 4 marzo del 1492, avanti l'ill.^{mo} Duca di Calabria, nella sala del Castel Capuano. — Letizia viene accompagnata da tre compagne, che sonavano la viola, cornamusa, flauto ed una ribeca. — Letizia cantava e portava la viola, accordando ogni cosa insieme dolcemente. Pel consenso dei più chiari musicologi, dal Fétis al de Coussemaker, nella corte di Carlo II d'Angiò, qui in Napoli, fu eseguita, nel 1285, una pastorale in musica di Adamo de le Halle, o de la Halle, detto il Gobbo d'Arras, a cagione della sua deformità, e del luogo natio, dal titolo: *Li Jeu de Robin et de Marion*. In questa pastorale si trova un ritornello di una ballata di Perrin d'Angecourt, anteriore al de la Halle, sul medesimo argomento:

Robin m'aime, Robin m'a.....
Robin m'a demandée, si m'avra.

Sia una imitazione o pur no della pastorale dell'Angecourt, quella del de la Halle appartiene al periodo dell'arte provenzale, che nacque decrepita. La musica di questa pastorale è composta di canzonette sul gusto popolare. — V. DE COUSSEMAKER, *Drames liturgiques au moyen âge*. — Il SAINT-PRIEST, nell'*Hist. de la cong. de Naples*, è il primo a farne menzione: *il parait qu'on jouait la comédie*. Gli storici e gli annalisti napoletani la ignorano.

(2) V. le *Istituzioni armoniche*.

tica una canzonetta molto popolare, in cui protagonista è la Girometta.



La melodia, come tutte le cantilene popolari, si sviluppa fra poche note ne' limiti di una quinta; il tono, che chiamerei di 2^a minore, richiama l'antico modo Dorico, che presentava nel tetracordo, dal grave all'acuto, quale primo intervallo melodico, quello di 2^a minore.

Ma pur troppo non appariva sull'orizzonte artistico nè un Molière, nè un Goldoni, per creare una sana e schietta espressione comica. La commedia letteraria decadde, perchè mancava di originalità; se ebbe un momento di successo quella *a soggetto*, non tardò a non essere più accetta.

Non guidati gli attori, nè corretti da bravo commediografo, finirono per rifare sempre le stesse scene, le stesse arlecchinate. Su per giù vedevasi il Capitano Scarnecchia minacciare ad ogni ora ed essere bastonato ad ogni minuto; e la Turchetta burlarsi di Pantalone, la serva Pimpinella secondare le sdolcinature del romano Gelsomino; e sia che parlasse Pulcinella o Zanni, il calabrese Giangurgolo o il siciliano Travaglino, tutti si facevano a ripetere vecchie scene comiche (1).

Lascio la parola all'autore del *Verrato* contro M. Giason de Nores, pag. 29, Ferrara, 1588, che fa conoscere in quale stato era caduta l'arte comica: « La commedia è venuta in tanta noia, et disprezzo, che se non si accompagna con le meraviglie de gli intramezzi, non è più alcuno che la possa soffrire. Et ciò per cagione di gente sor-

(1) Uno scrittore del tempo, l'israelita mantovano de Sommi, nella sua opera: *Di rappresentazioni sceniche*, dà delle norme ai recitanti: se farà la parte di uno sciocco, bisogna che a certi tempi sappia far anche di più lo scimunito: pigliar delle mosche, cercar delle pulci, e se farà la parte d'una serva, saper scuotersi la gonnella lascivamente.

dida, et mercenaria, che l'ha contaminata, et ridotta a vilissimo prezzo..... » (1).

Si pensò, per dar nuova vita allo spettacolo comico, se non fosse il caso di assegnare una parte maggiore alla musica. Se ne ebbe buon risultato affidando a' musicisti di professione i personaggi della commedia « che riducono gran parte delle parole de' poeti in canto, e le fanno recitar per diletto così ridotte agli spettatori » (2).

Se il popolo accettava la musica per sentimento e per diletto, molti eruditi e dotti studiosi del teatro latino la credettero necessaria, affermando che le antiche rappresentazioni erano tutte accompagnate dal canto e dal suono (3).

Orazio Vecchi, canonico modenese della Cappella di Correggio, da non confondersi col musicista Orfeo Vecchi, contemporaneo, sia

(1) Veggasi quanta parte ebbe la musica negli intermezzi della commedia, recitata in Firenze il giorno di S. Stefano, l'anno 1565, per le nozze di don Francesco de' Medici con Giovanna d'Austria: — Compositione di M. Alessandro Striggio et concertata da quattro gravicembali doppi — da quattro viole d'arco — da due tromboni — da due tenori flauti — da un cornetto muto — da una traversa — et da due liuti — che con bellissime ricerche (composizioni) diedero convenevole spatio alla scena del Carro, e all'Hore, e alle Gratie, che si arrecassero agli assegnati luoghi. — Adoperando non pochi e varii strumenti, è chiaro il concetto che l'autore si ebbe, di voler seguire, cioè, e secondare musicalmente l'azione scenica. La musica strumentale è più antica di quanto si crede. Il DE NORES, nella *Poetica*, parte III, cap. VI (Padova, 1588): « Il choro non l'abbiamo attribuito alla commedia, perchè anche a' nostri tempi è dismesso, e in luogo del Choro si ha introdotto la Musica ». — ANTONIO MINTURNO, *Della Poet. Tosc.*, lib. II, pag. 157: « invece del coro, finito l'atto, al suon della piva, o pur della cornamusa, che dir vogliamo, un solo cantava, sì per dilettere, e sì per intertenere i riguardanti, finchè venissero fuori i recitanti, ch'entrati se n'erano ».

(2) DE NORES, *Discorso intorno alla poesia*, pag. 36. Padova, 1587.

(3) A ciascuna delle commedie di Terenzio si legge: *Modos fecit*, col nome di chi aveva aggiunto la parte musicale alla commedia. I poeti comici erano lodati o biasimati per l'arte musicale. Nel prologo dell'*Ecira*, i nemici del poeta lo volevano distogliere dallo studio, dalla fatica e dalla musica: « Ab studio, atque ab labore, atque arte musica ». Il DE NORES, nella *Poet.*, parte III, cap. VI, nel ragionare delle parti, delle quantità della commedia, dice: « Prologo è tutta quella prima introduzione della favola, che dal principio si distende sino alla prima musica. L'Episodio è tutta quella parte intiera dalla entrata della prima musica sino alla partenza dell'ultima musica. L'Esodo è quell'ultima parte della commedia, e dopo l'ultimo cantar, e sonar de' musici ». — Quale esempio, mette queste tre quantità in rapporto con l'*Autontimorumeno* (il punitore di sè stesso) di Terenzio.

che avesse il pensiero di secondare il desiderio del pubblico, oppure quello di richiamarsi, secondo la opinione di molte colte persone, del tutto all'antico teatro latino, scrisse la poesia e la musica di un'opera scenica dal titolo: *L'Anfiparnaso* (intorno al Parnaso), probabilmente rappresentata in Modena nel 1594 (1). La chiamò *Commedia armonica*, perchè tutta l'azione scenica era cantata; in sostegno delle voci adoperò tre o più strumenti (Viole). Nella dedicatoria del suo lavoro a don Alessandro d'Este, il Vecchi si dà il vanto di essere stato il primo a mettere in musica la poesia teatrale (2). Osserva che sarà facile, al suo lavoro, aggiungere molte cose, per dargli perfezione, e che dovrà essere, se non lodato, almeno non biasimato della invenzione. L'autore della iscrizione latina pel suo sepolcro dice lo stesso: *Qui harmoniam primus comicae facultati conjunxit, et totum terrarum orbem in sui admirationem traxit*. Per quanto si voglia concedere l'iperbole agli epigrafisti, di certo il lavoro dovette richiamare l'attenzione delle persone colte, se non altro per la novità. Il Muratori, forse senza conoscere la commedia, ma solamente la iscrizione, attribuisce al Vecchi la gloria della invenzione del melodramma. Apostolo Zeno, pur versatissimo in tal genere d'erudizione, confessa, in una sua lettera diretta al Muratori, d'ignorarne persino l'esistenza. Per fortuna l'opera stampata è pervenuta a noi. Trascrivo fedelmente il titolo: *L'Anfiparnasso — Commedia Harmonica — d' Oratio Vecchi — da Modena nuovamente posto in luce — Con Privilegio — In Venetia — Appresso Angelo Gardano — MDLXXXVII*.

(1) G. ANDRES, *Delle origini, dei progressi di ogni letteratura*, la dice rappresentata nel 1591; l'*Arteaga* s'ignora dove e in qual anno si recitasse.

(2) Non è esatto. Per dirne una, nel *Sagrificio* del ferrarese Agostino de' Becchieri, v'è la scena del sacerdote col coro, musicata dal maestro Alfonso della Viola (1558). — Il Vecchi probabilmente intende parlare di un'azione scenica accompagnata tutta dalla musica; sino a nuovi documenti direbbe il vero, salvo a vedere se dare la precedenza alla *Dafne*, o pur no. Vi sono delle brevi scene senza dialoghi, intermezzi, come il *Combattimento di Apollo col serpente*, del Rinuccini, alle quali appose la musica Luca Marenzio, e non già il Caccini, come molti credono. Le cantano due cori a dodici parti, e furono eseguite per la: *Commedia rappresentata in — Firenze — nelle Nozze del Serenissimo Don Ferdinando Medici — e madama Christiana di Lorena — In Venezia, 1591 — Appresso Giacomo Vincenti*. — Tuttavia non si aveva memoria, prima dell'*Anfiparnaso*, di un lavoro scenico, in cui si tentava di musicare soliloqui e dialoghi.

Ben dodici interlocutori prendono parte in questo lavoro scenico: Pantalone; Pedrolino, suo servo; Ortensia, cortigiana; Nisa; dottor Graziano; Lucio, amante d'Isabella; Isabella; capitano Cardon, spagnuolo; Zanni; Frulla, servo di Lucio; Francatrippa, e per giunta un coro di usurai ebrei.

Ciascun personaggio canta nel nativo linguaggio; si sente del castigliano, del bergamasco, del veneziano, dell'italiano e persino un ebraico, per uso e consumo della commedia. Trovando nel lavoro del Vecchi le principali maschere della commedia a soggetto, e siccome gl'istrioni, nel rappresentarla, non poca parte affidavano alla musica, il maestro modenese in quella dovette ispirarsi nel comporre la sua commedia armonica (1).

Parrà impossibile, ed è pur così, tutte le scene di questo lavoro, senza eccezione: monologhi, dialoghi, domande e risposte; tutto è musicato a cinque parti nel genere madrigalesco; a dir tutto in breve, l'azione è un *concertato*, un *coro*, che costantemente canta la parte di tutti i personaggi, dalla prima all'ultima scena. È facile dedurre che non v'è alcun rapporto di espressione tra il carattere del personaggio e la voce, perchè qualunque esso sia, uomo o donna, serio o comico, musicalmente è rappresentato dal coro.

L'opera principia con una scena tra Pantalone, Pedrolino ed Ortensia:

Pantalone:

O Pierulin, dov'es tu? dov'es tu?

Pedrolino:

Messir, no poss' vegni, che su in cucina!

L'autore, caso rarissimo, musica codeste parole con una breve monodia che ha tutto il colore di una canzonetta popolare, e ciò non

(1) V. *Storia critica dei Teatri* del NAPOLI-SIGNORELLI, libro II, cap. IV, e il *Risorgimento d'Italia*, di S. BETTINELLI, parte II, cap. III. L'uno e l'altro scrittore la credono rappresentata in Venezia nel 1597; questa data è quella della sua pubblicazione, ed il *nuovamente posto in luce*, che si legge nel titolo, ne fa supporre un'altra anteriore. È degno di nota che la più antica opera in musica sia d'origine e carattere popolare.

toglie che la partitura, sin dal principio, non la stabilisca su cinque righe musicali per le parti corrispondenti.

Pantalone risponde:

Ah! laro, ah! can, che fas tu là in cucina?

Qui comincia la polifonia madrigalesca che non ha più termine.

PANTALONE

O Pie-ru-lin dov'es tu? de-v'es tu, Pie-ru-lin, Pie-ru-lin, Pie-ru-lin.

PEDROLINO

Ma-sir,

PANTALONE

Ah! la-ro, Ah! can, che fa-stu là in cu-si-na?

ecc.

no poss've-gni, che su in cu-si-na.

Pedrolino, in cucina, risponde a bocca piena:

Am impù il gargatù de cert cotai,
 Che canta tunch' il di:
Pipiripi, Cucurucù (1).

(1) Molti, nel leggere cotesto *Pipiripi*, a cinque parti, han creduto che nell'opera vi fosse un coro di uccelli, ad imitazione di quello di Aristofane. Lo storico F. Clément chiama il Vecchi precursore dell'Offembach. Se il giocondo canonico, in vece della polifonia madrigalesca, avesse preferito lo stile canzonettesco monodico, ne sarebbe stato in tutto e per tutto il precursore.

Pi-pi-ri-pi, cu-cu-ru-ca, cu-cu-ru-ca.
 Pi-pi-ri-pi, cu-cu-ru-ca.
 Pi-pi-ri-pi.
 Pi-pi-ri-pi, pi-pi-ri-pi, cu-cu-ru-ca, cu-cu-ru-ca.
 Pi-pi-ri-pi, cu-cu-ru-ca, cu-cu-ru-ca.

Pantalone incollerito esclama:

Ah! bestia, ti vuol dir
 E Galet e Pizzon
 Su, chiam'Hortensia, pezzo de poltron.

Viene Ortensia, ma non mostrasi molto benevola col vecchio:

Vecchiaccio rimbambito,
 Credi ch'io sia una donna di partito?

Pantalone vorrebbe parlarle da solo a sola, ma Ortensia si nega:

No! ch'io non voglio, no!

Il vecchio, umiliato, con dolore dice:

Povero Pantalón, ah! don'ingrata,
 Quando po ti vorrà, mi no vorrò!

La composizione, dopo il diniego di Ortensia, è tutta a cinque parti nel genere imitato; si ripetono non poche volte le parole. Ne trascrivo la cadenza finale (1):

(1) Il BURNEY, nella sua *Storia della Musica*, trascrive il monologo, così per dire, di Lucio: *Misero, che farò*, tutto un coro a cinque parti.

The image shows a musical score for five voices, arranged in five staves. The top staff is the vocal line, with the lyrics "mi no vor-rò, mi no vor-rò, mi no vor-rò." written below it. The other four staves represent different vocal parts, each starting with the word "mi" on the first measure. The music is written in a style characteristic of 17th-century Italian opera, with a focus on melodic lines and polyphony. The notation includes various note values, rests, and clefs.

Che pensare, per dirla col Quadrio, di codesto guazzabuglio musicale? Il Vecchi, forse, nulla sapendo, o pur non accettando quanto faceva la Camerata fiorentina, che intendeva ricercare la forma musicale pel melodramma (1), adattò ad un'azione scenica la polifonia madrigalesca, allora molto in voga; seguendo l'indirizzo della scuola fiamminga, preoccupasi solo della condotta delle singole parti in contrappunto, e si dà assai poco pensiero del personaggio, credendo di poterne fare di meno di segnarlo nella partitura, chè dalle parole s'intende se sia uomo o donna che canti, Pantalone oppure Ortensia.

Da molti si dubita fortemente che l'*Anfiparnaso* si fosse rappresentato, non potendosi credere tanta bonarietà ed indulgenza negli spettatori, da udir cinque voci cantare per rappresentare un solo personaggio, o più. Qualcuno crede che il personaggio in azione stesse in sulla scena a cantare la sua parte, e contemporaneamente le altre far la loro dietro le scene. Io sono più per la ipotesi, che in sulla scena vi fossero dei pantomimi, i quali accompagnavano co' gesti la musica cantata non a vista degli spettatori (2).

(1) L'epoca approssimativa dei primi saggi della *Monodia* può fissarsi verso il 1575, per opera di Giulio Caccini.

(2) Ciò farebbe ricordare quanto disse Tito Livio, che notava il *cantare ad manum*, cantare, cioè, mentre altri gestiva, ed un *cantare ad tibiam*, cantare mentre altri dava il suono.

Il Vecchi tenne fermo alla sua arte contrappuntistica allo stile madrigalesco, e come! L'ultimo suo lavoro profano, *Le veglie di Siena*, stampato in Venezia pel Gardano nel MDCIV, e dedicato al re di Danimarca, Cristiano IV, è tutto un concertato di voci, nè trovasi segno di monodia. Eppure questo secondo lavoro parmi che meriti, per la proprietà, più considerazione che l'*Anfiparnaso*. Le *Veglie*, esecuzioni corali fatte di notte in ampie sale principesche, sono una contraffazione del carattere de' siciliani, degli spagnuoli, de' tedeschi, dei francesi e degli ebrei. Non essendovi nessuna *azione*, nè interlocutori, nè indicazioni di atti e di scene, pel colore comico da parodia, per la espressione viva ed efficace, a queste *Veglie* può assegnarsi un lodevole posto nella storia della melocommedia (1).

Ecco come mette in canzonatura il fare grave e serio del tedesco:

Mi star pone (buono) compagne, io!

Mi star pone tatau-sche (tedesco), io!

Mi star po-ne com - pa-gne, io! mi star po-ne ta - tau-sche, io!

*
* *

Il 6 ottobre dell'anno 1600 fu giorno memorabile per l'arte musicale. Rappresentavasi in Firenze l'*Euridice* del Rinuccini con musica del Peri e del Caccini; si ebbe così l'opera in musica, l'invenzione del moderno melodramma (2).

(1) Il Vecchi apprese la musica da un monaco Servita di Modena, a nome Salvatore Essenga. Il Tiraboschi, dagli Atti del Capitolo di Correggio, nota che ottenne un canonicato nella cattedrale di quella città al 15 ottobre del 1586. Nel 1596 si stabilì in Modena, nel 1598 ebbe l'ufficio di maestro di cappella della Corte ducale e de' giovani principi. Alcuni segnano, per data della sua morte, l'anno 1604, altri il 1605.

(2) Prima dell'*Euridice* fu eseguita nel nuovo stile la pastorale *Dafne* del

Il melodramma colpì a morte ogni genere di poesia, che si era prestato in servizio della musica. Così va spiegato come alcune composizioni profane, *Madrigali*, *Villanelle alla napoletana*, *Mattinate*, gli *applausi delle veglie*, *rappresentazioni di battaglie*, *giuochi e cacce*, sparvero del tutto dall'arte italiana, sì quali forme poetiche e sì quali forme musicali (1).

L'arte contrappuntistica perdette il suo posto d'onore, e da sovrano assoluto dovette cedere gran parte del suo potere alle diverse e svariate forme monodiche.

Si ebbe un ditirambico entusiasmo per la melodia, ed a' tempi del Rosa, come si sa dalla sua satira sulla *Musica*, durava ancora, e come! La melodia fece nascere il *cantante*, il *virtuoso*. Allo studio della tecnica vocale si aggiunse, dandovi maggior valore, quello della espressione, quello di dover rendere il significato della parola, vivificato dal *tono* e dal *ritmo*.

La melocommedia non ebbe un Rinuccini, che la elevasse ad espressione artistica; laonde se sono da notare commedie musicate dopo la *Euridice*, non hanno sana comicità; per lo più sono scherzi e bizzarrie musicali. Si teneva ad imitare le cose materiali e volgari, rasentando non poche volte il grottesco. Il grottesco è la morte della buona commedia. Il comico non può dirsi espressione artistica, senza che lo spirito non gli dia il contributo di un senso elevato. Il suo effetto non consiste tanto nell'alterazione della forma, quanto nell'accrescere, caricare (caricatura) i segni caratteristici de' costumi, delle tendenze, delle passioni umane (2).

Rinuccini, musicata dal Corsi e dal Peri (1594); ma la partitura è andata smarrita. Ho la favola scenica stampata in Firenze nel 1600 p. Mariscotti, con un'ode in lode del Corsi. — A. Biaggi, *La musica nel cinquecento*, osserva: « Ed ecco per la terza volta la data 1594: la morte di Palestrina; l'ultima opera in stile *madrigalesco* (*Anfiparnaso*); la prima opera della riforma, in stile, come dicesi, *recitativo* o *rappresentativo* (*Dafne*). Per dirla come la sento, smarrita la musica della *Dafne*, mi appiglio al certo, e necessità vuole che io faccia capo dall'*Euridice* ».

(1) Clemente Jannequin è autore della *Battaglia di Marignano*, della *Presa di Bologna*, del *Canto degli uccelli*, della *Caccia del cervo e della lepre*. Questo genere di composizioni, sempre *corali*, hanno per obbietto la imitazione materiale; così, nella *Battaglia di Marignano*, le voci imitano suoni e rumori guerreschi.

(2) Il ridicolo delle forme è il grottesco, quindi consiste nel contorcimento e

Era argomento di riso l'udire musicalmente imitare le voci del pappagallo, del grillo: *tri, tri, tri*, della ranocchia: *qua, quarà*, dell'agnellino: *bè, bè, bè*, dell'assiuolo: *uhu, uhu, uhu*, del gallo: *cucchericù*, come nel *Podestà di Coloniola* del maestro Melani.

Ciò mi fa ricordare del gran successo, che, a detta di Plutarco, ebbe il giocoliere Parmenone, il quale seppe imitare fedelmente il grugnire del maiale. Titoli speciosi di commedie: *Il capriccio con gli occhiali*, *L'amore in cucina* del Pardiere, ignoto autore come il suo componimento, in cui un personaggio canta: *Io del cannone al suon — Solo risponderò bun-ban, bun-bon*; *L'Ospedale*, dramma burlesco per musica di Antonio Abati, che ha per interlocutori: Sanità, che fa il prologo; cortigiano con mal di petto; innamorato con mal di cuore; povero con mal di borsa; matto con mal di testa; medico ed un forestiero.

I maestri compositori, perchè forse faceva difetto la favola comica, spesero tutta la loro artistica attività intorno all'opera seria. La poesia, che doveva accompagnare la musica, tranne poche eccezioni, cadde nel gonfio e nello strano, spesso hanno della *parodia*, più che d'una azione tragica. I personaggi appaiono tutti di un pezzo; cinesi, turchi, romani, greci, mitologici, favolosi e storici, hanno lo stesso viso, nè si teneva in conto la verità storica, nè quella della espressione. Prassitele, innamorato di Frine, le fa dono di un orologio da tasca; Alcibiade leggiadramente mostrasi al pubblico in un carrozzino del tempo preceduto da corrieri e da volanti, donne greche e romane mascherate alla veneziana (1). La musica, per quanto fossero bravi maestri di melodia il Cesti, il Cavalli ed il Legrenzi, non poteva che portare i segni del gusto del tempo. Il Gevaert, in un suo scritto, *La musica vocale in Italia*, scrive così: Nel 1620 il teatro è travolto nella decadenza del gusto letterario, che distingue tanto infelicamente l'Italia del sec. XVII; soggiunge poi: Alle apparizioni soprannaturali

nella goffaggine. Veniva preferito dagli antichi, e ne fa fede Aristofane negli *Uccelli*, nelle *Rane* e nelle *Vespe*. Grottesche figure vedevansi nelle grotte, onde ne venne il nome, negli edifizi e nelle suppellettili di lusso.

(1) Tale noncuranza non era solamente dell'arte melodrammatica. Nelle *Nozze di Canaan*, capolavoro di Paolo Veronese, i personaggi sono in costumi dell'epoca, alla veneziana. Il Watteau dipinge la *Lucrezia* romana nell'atto di uccidersi, con abiti del tempo.

si frappongono scene della più bassa comica. — È proprio vero; ma tutto ciò è meno censurabile di quanto fecero gli antichi maestri nel periodo dell'arte fiamminga, cioè a dire quello di comporre *messe* e *mottetti* sacri su temi di canzoni profane e disoneste; per esempio, la cantilena di *Girometta*, per opera di un freddo contrappuntista, si sarebbe trasformata con *canoni* ed altri simili artifici, in un *Agnus Dei*, oppure in un *Kyrie Eleison*. Nè sono rari gli esempj che alle parole sacre venivano unite quelle profane. In una *Messa* di Obrecht, al primo *Kyrie*, il tenore canta, in volgare: Io non vidi mai la più bella; all'*Osanna*: Il segreto del mio cuore; al *Benedictus*: Signora fatemi sapere se (1).

Personaggi comici e ridicoli si videro uniti con quelli tragici. Una maschera preferita era quella del servo sciocco, per giunta gobbo e scilinguato.

Del *Giasone*, melodramma del Cicognini, rappresentato in Venezia il 1649 con musica del Cavalli, trascrivo parte del *recitativo* tra Oreste e il servo Demo, che, musicalmente, rende con molta verità il difetto del balbuziente:

DEMO

ORESTE

(1) M. G. B. GIRALDI CINTHIO, *Hecatomithi*, Venezia, 1593, vol. II, nel dialogo della *vita civile* accenna a tanta corruzione: « poichè la musica è pervenuta a quel colmo di lascivia al quale pervenuta la veggiamo, et sono così composte le voci tra le note, che solo, solo si odono le grida senza intelligenza alcuna di sentenza meglio astenersene che darvesi ». — Il Giraldi non ebbe la fortuna di udire il coro degli Ebrei, nell'*Anfiparnaso*, cantare questi versi: « Oth zorochoth, Astach mustach, iochut, zorochos, calamala Balachot ». Cosa avrebbe detto se l'avesse udito? Ebbe ragione la Camerata fiorentina, dopo tanto *fiammingo*, ritornare un po' in famiglia, all'arte greca, quella della espressione, quella di voler rendere il significato della parola. Pur troppo oggi giorno sarebbe a proposito codesta Camerata e ritornare in famiglia!



Quando al melodramma originale mancava codesto tipo ridicolo, vi si aggiungeva da altri (1).

Quale concetto d'arte indusse i poeti melodrammatici a comporre sì fatti lavori scenici, ed i maestri ad accettarli? Si abbia presente la lotta sostenuta da' partigiani del Guarini contro il suo avversario Giovanni De Nones. I primi sostenevano che, senza far perdere di decoro all'arte, nella tragedia potevano mischiarsi cose piacevoli. Si affermava che, prima ancora del *Pastor fido*, vi fossero esempi di tragicommedie, alcune recitate da un messer Giulio il Magnifico e messer Orazio. Un Battista veronese, celebre attore del tempo, ed in Francia ed in Italia, aveva rappresentato la tragicommedia pastorale: *La pazzia d'Orlando*.

Volendo sempre chiamare in loro sostegno il teatro antico, notavano il *Ciclope* d'Euripide, l'*Anfitrione* di Plauto, e principalmente Rintone tarentino, che trasformò nel ridicolo la tragedia, e detto perciò *Stiace*, cioè a dire ebbro (2).

(1) Nell'*Inganno vinto dalla ragione* di Apostolo Zeno, con musica di A. Lotti, nel rappresentarsi in Napoli nel nuovo teatro di S. Giovanni de' Fiorentini (1708), in una nota vien detto: « Accomodata dal sig. Giuseppe Vignola, organista della Regia Cappella di Napoli, aggiuntovi le scene burlesche e molte arie ». — Il Vignola, al *Benigno lettore*, cerca giustificare il suo operato per la necessità: « impostami dal tempo, dal luogo, dai rappresentanti e dal genio degli ascoltanti ».

(2) A. MINTURNO, *Della Poet. Tosc.*, libro II, pag. 75 (Napoli, 1725), dice sull'argomento: « Se crediamo ad Orazio, chi trovato avea la tragedia trovò ancora dappoi la satira, con la tragica gravità il giuoco satirico e 'l riso congiungendo, per ritenere dopo il sacrificio il popol'ebbro e senza legge. Laonde essendo da prima semplice e pura la tragedia, cominciò a ricevere tra le gravissime persone le festevoli per allettare ».

I maestri di poesia e di melodia, in tutta buona fede, credettero rifare lo antico teatro, e ciò per dare maggiore diletto agli spettatori e varietà allo spettacolo. Orazio Vecchi, nella prefazione delle sue *Veglie*, dice di prescegliere quella forma d'arte, per seguire un precetto aristotelico, quello di unire il faceto al grave, e chiama in suo sostegno il *Cortigiano* del Castiglione, ed il Tasso.

Non intendo nè giustificare, nè per niente lodare codesto indirizzo artistico, ma solo additarne le cause e le ragioni che lo formarono. Non si è buon critico, quando nel parlare del passato vuolsi pensare al presente (1). A' pochi conoscitori della commedia aristofanesca parrà impossibile che nelle *Concionatrici*, un magistrato venga in iscena per bisogno di sgravare il ventre, trattenerlo in questa veristica operazione a lungo, alla vista del pubblico, spacciando *in subiecta materia* una buona dose di lepori attici.

Adunque, se nello stretto senso della parola la melocommedia non fioriva, non perciò mancava la espressione comica; al contrario, essa appariva, probabilmente più accetta, perchè più vera, in ogni spettacolo teatrale. Di fronte a' personaggi serii senza sangue e senza nervi, pastori camuffati da re, da conquistatori, da romani e da sciti, il personaggio comico era cosa vivente; allo sbadiglio, veniva preferita la volgare risata (2).

(1) Non si è lontano dal vero nel credere che da qui ad un secolo non pochi troveranno a censurare l'arte odierna. Si abbia presente con quanta melodia, con quanta efficacia di disegno e di colore è musicata la morte di Sigfrido, colpito proditoriamente al tergo dalla lancia di Hagen, splendida pagina wagneriana; quella del marchese di Posa, colpito a morte da un'arme da fuoco. Semiramide, ferita involontariamente dal figliuolo Arsace, non dà che un grido, uno solo: Oh Dio! e muore. Chi ha ragione?

(2) Fin troppo volgare risata. Nel melodramma di Silvio Stampiglia: *Mario fuggitivo*, musicato da Francesco Mancini (Napoli, teatro S. Bartolomeo, 1710), i personaggi comici sono *Flora*, promessa moglie di Bleso, caporale di Publio. Nell'atto I, scena 13ª, Flora, nel prendere tabacco, canta quest'arietta:

Oggi dì
Va così;
Tutte quante lo volemo,
E chi grosso, e chi sottile,
Chi di Spagna, e chi Brasile (*sic*)
Per spassarci il male umor (Ah!).

Con quale melodramma ebbe principio una sì fatta miscela di comico e di tragico? Uno de' più antichi è il melodramma sacro: *S. Alessio*, del cardinale Barberini, nipote del Papa, con musica di Stefano Landi, rappresentato in Roma il 14 gennaio 1634, *con nuovi intermedii*, nel palazzo dei signori Barberini (1). Il Gevaert trova da lodare, musicalmente, il personaggio del demonio; e non poche volte il suo canto fa ricordare gli accenti infernali di Hidraot, di Gaspare e di Bertramo. Sta bene. Dall'aspetto letterario e scenico, a me non dispiace vederlo, travestito da eremita, sollazzarsi alla credulità del paggio. Il paggio Morzio dice:

In queste selve ombrose,
Non vorrei che il catarro m'offendesse.

Il demonio lo rassicura:

Non dubitar di questo,
Chè subito una stanza
Ti darò la più calda che vi sia.

Il Barberini ha umanato il mitologico demonio della pastorale (*Euridice*) tutto d'un pezzo, senza viso e senza colore. A mia insaputa mi ricordo del Mefistofele del Goethe. L'italiano, a bastanza umoristico, mostra di crederci quanto il tedesco.

*
* *

Fra le opere teatrali del tempo, darò la preferenza all' *Oron tea* di G. A. Cicognini, messa in musica la prima volta dall' abate A. Cesti e rappresentata in Venezia il 1649; di poi, dal napoletano Francesco Cirillo ed eseguita in Napoli il 1654 (2). Della poesia si ha copia di una stampa dell'epoca. Ne trascrivo il titolo: *Oron tea* — dramma musicale del D. Giacinto Andrea Cicognini — Accademico instancabile — da rappresentarsi in Venetia nel Theatro dei SS. Apostoli — Nell'anno 1649. — Interlocutori: *Oron tea*, regina

(1) A. ADEMOLLO, *Il carnevale di Roma*, pag. 14. Roma, per Sommaruga.

(2) L' *Oron tea* del Cesti fu eseguita in Napoli nel 1674, con la musica « rinnovata d'un terzo » e con non poche modifiche al libretto. Avremo in prosieguo ragione di parlarne.

d'Egitto — Creonte, filosofo, aio della Regina — Silandra, dama — Corindo, cavaliere di corte — Gelone, buffone (1) — Tibrino, valetto — Aristeia, vecchia — Alidoro, creduto figlio di Aristeia, che si scopre essere Floridano, figlio di Sidonio re de' Fenicii — Giacinta, schiava in abito di maschio sotto il nome d'Ismero — Soldati della Guardia Reale — Amore — due Tritoni — Sirena — Superbia — Pudicizia.

L'argomento dell'*Orontea*, abbastanza povero e puerile, ha tutto della tragicomedia, e potrebbe dirsi una commedia, se gl'interlocutori fossero di più umile condizione. Orontea regina d'Egitto, sempre stata nemica d'amore, è presa pazzamente del giovinetto Alidoro, creduto figlio di Aristeia, e di un corsaro. Allevato quegli tra i familiari di Sidonio re di Fenicia. la figliuola Arnea se ne invaghisce alla follia; Alidoro, cui ripugnava quella smodata passione, fugge; raggiunto a metà strada, è ferito da un sicario di Arnea. Malconcio della persona, chiede ospitalità nella corte egiziana. Guarito dalla ferita, mostrasi spensierato e tutto dedito a' piaceri: *Agli schersi donneschi sono avvezzo*. Lisandra, amata da Corindo, un giorno da quella riamato, diviene rivale in amore di Orontea; svela il suo pensiero ad Alidoro, e questi se ne compiace. Orontea, perchè regina, è più circospetta, ma un giorno, trovando il giovine addormentato, lo adorna delle insegne reali, e gli mette vicino una lettera (2). Svegliatosi, il dormiente Alidoro tutto comprende ed esclama: Fissa il chiodo, o fortuna — m'addormento mendico, e re mi sveglio. Giacinta, sotto vesti virili, col finto nome d'Ismero, confessa alla regina il suo delitto, quello di aver ferito Alidoro. La vecchia Aristeia, nulla sapendo di ciò, chiede amore da Ismero e con molta verità, ne dice la ragione:

(1) Non deve far meraviglia codesto personaggio. — Nel *Re Lear* del tragico inglese, in tutte le scene in cui quella infelice persona parla de' suoi tanti mali, alle costole ha il Matto, col suo umore spiritoso, con le sue gioviali, e qualche volta inopportune, facezie.

(2) Nell'*Orontea* del Cesti questa scena è una bellissima pagina musicale. Il Burney, nella sua *Storia*, ne riporta un frammento: Dormi, dormi. Similmente il teorico G. Crotch nel suo trattato: *Modelli di varii stili*. Il Fétis, invece, nel suo *Trattato completo della teorica e della pratica dell'armonia*, preferisce, di questa scena, il canto in recitativo: « Intorno all'idol mio ». Vedi le *Gloires de l'Italie*, del Gevaert.

E se ben vecchia,
 Son di carne anch'io! (1).

Ma tutto si compie a lieto fine. Mercè una medaglia, scovresi che Alidoro è fratello di Arnea, perchè figlio del re di Fenicia. Orontea di buon grado sposa il reale giovanetto, Lisandra ritorna a Corindo, Aristea resta insoddisfatta. La espressione piacevole avanza di molto quella seria e grave. Personaggi serii: Orontea e Creonte; comico, comicissimo, Gelone. Questi non ama che il vino, e sdegna ricchezze, onori, piaceri, dottrina e gode solo quando dalla botte esce fuori il marzamino; solo si compiace quando nel seno sente *clò, clò*. Gran parte del giorno è brillo; la regina lo chiama, ed egli si nega di vederla: La regina mi vuole per marito, ma io non la voglio:

Perchè il conto a me non torna,
 su la corona d'or spuntar le corna.

Gli stessi personaggi mitologici si trasformano in comici. Amore da medico:

Mortali, non ridete,
 Se Amor cangiato in medico vedete;

per di più richiede: *il titol mi si dia d'eccellentissimo.*

Altro personaggio faceto, degno compagno di Gelone, è Tibrino.

*
 * *

In quanto alla musica, la espressione comica nel lavoro del Cirillo, pur riportandomi al tempo, mi desta non poca meraviglia, perchè lo stile è sì geniale e piacevole, che spesso va innanzi a' maestri suoi contemporanei. Il Cirillo, parmi, che rappresenti il trapasso, e forse non sarà il solo maestro, dalla scuola fiorentina, cui succede la veneto-romana, a quella napoletana.

(1) Nell'*Inganno scoperto per vendetta*, dramma per musica di F. Silvani, con musica di G. Perti, rappresentato in Modena, nel teatro particolare di Decio Fontanelli, nel novembre del 1631, la vecchia *Arpina*, con espressione similmente efficace, consiglia opportunamente:

Imparate, o donne vecchie,
 che il prurito
 di marito
 non conviene a quest'età.

Di certo non è a considerarsi il suo stile quale anello di congiunzione con quello della *Serva padrona* del Pergolesi; vi sono gl'intermezzi comici dello Scarlatti che ne tracciano per bene la via, ma sia pur di lontano, non gli si può negare il merito di avervi un po' accennato ed essere fra i precursori della nostra melocommedia (1).

Il suo recitativo ha questo di singolare, che ove la parola lo richiede, vi sono brevi melodie, cadenze ritmate, spunti melodici sì efficaci, da dargli un carattere inusitato pel tempo. Eccone degli esempi. Un dialogo in recitativo fra Tibrino e Gelone si svolge con tanta comicità, per darvi termine con una vivace cadenza.

GELONE
Ven-go, ven-go, ven-go, ven-go, in un la-go di vin il son-no (#)

TIBRINO
Dam-mi la man. O che gu-sto, a dor-mir, a dor-mir,
spen-go. Dam-mi il bic-chier, o che pia-cer,
a ber, a ber.
a gio ir, a gio-ir, a ber, a ber.

(1) Il lavoro del Cirillo è del tutto sconosciuto.

Gl'incisi melodici nella *parte* di Gelone non sono pochi; ne trascrivo i più comici. Gelone, parodiando il fare serio, dice:

A im-bria-car-mi lo vo - - - - - lo

Vuol tanto bere da perdere le budella, ma il suono del cembalo lo invita a ballare:

io vo' bal - lar, io vo' bal - lar.

ubriaco, crede di andare per mare, temendo di essere canzonato; barcollando, il canto e l'accompagnamento secondano la posizione scenica, dice:

Be-stia, ti ri - di, vo-stro zu-gar, brut-to a-ni-mal.

A questi frammenti aggiungo l'arietta di Tibrino, in cui si nota una gaiezza nuova per l'epoca; la *cadenza* della seconda strofa è restata nell'arte comica, il *ritornello* è vivo e spigliato (1).

(1) Al *Prologo* dell'opera vi precede una breve *introduzione* a tre parti, violino e basso, e si chiude con un altro pezzo strumentale. Generalmente, come tutte le opere del tempo, il canto è sostenuto da un *basso*, salvo i ritornelli, qualche arietta, e dei brani qua e là, che sono accompagnati *a tre parti*. Gli esempi da me riportati sono trascritti fedelmente dal manoscritto.

Atto III, scena 14^a

A-mor che di-ci tu a-me-rò sì o no sì sì

sì o no, a-me-rò sì o no, sì o no, fan-ciul-let-ta su-per-
(#)

bet-ta, fan-ciul-let-ta su-per-bet-ta, del mio cor bra-mi l'im-pe-ro, del mio cor bra-mi l'im-pe-ro
(#) (#) eco.

Ripigliata del tema

A - mor che di - ci tu che che che che di - ci tu a - mo - - ro a -

mor che di-ci tu a - mor che di-ci tu
(Violini)



Cadenza della 2ª strofa

ch'io m'in-na-mo-ri più, io me ne ri - - do, ch'io m'in-na-mo-ri

più, io me ne ri - - do, io me ne ri - - do.

Il duettino tra Alidoro e Lisandra è il pezzo che ha richiamato particolarmente la mia attenzione, sì per la forma che per il *motivo* bene inquadrato, sì per la comicità che per il cadenzare. Come vi sia ben formato il sentimento tonale, come si svolga la cantilena, spesso modulando ne' toni analoghi, sono procedimenti che ogni artista potrà valutare. Alla *vivacità dell'idee* della nostra antica scuola, pregio che le riconosce il Martini, aggiungerei, quali altri segni caratteristici e costanti: il *tono*, la *cadenza* e la *proprietà del basso* nell'accompagnare la melodia.

Atto I, Scena 11ª. ALIDORO

Don-zel-let-ta vez - zo - set-ta, d'a-scol-tar-ti non mi pen - to, con gli so-

cen-ti tuoi pan-gen-ti scher-za par ch'io son con-ten-to, scher-za par, scher-za par che son con-

LISANDRA

ten-to. Non scher-mi-sco, ri-ve-ri-sco le ce-le - sti del - tà, s'lo t'a-

do-ro, A - li-do ro, il mio cor tra-ff - to il sa, il mio cor, il mio cor tra-ff - to il

ALIDORO

sa. Dun - que a - mo - re per me il co - re dol - ce - men - ta si fe-

LISANDRA

Son fe - ri - ta, son fe - ri - ta, son fe - ri - ta,
ri. O mia vi - ta, o mia vi - ta, io t'a-

io t'a - do - ro, io t'a - do-ro, si si si, io t'a -
do - ro, si si si, io t'a - do - ro, si si

do - ro, io t'a - do - ro, si si si.
 io t'a - do - ro, si si si.
 (g) (e)

Un po' di analisi. — Vi si nota un fine sentimento comico, niuna volgarità ed il ritmo non ha niente della canzone per ballo, e perchè si disegna in modo vivace, *nota e parola*, si avvicina non poco al linguaggio parlato.

Lisandra non risponde, come si praticava fare da' maestri del tempo, con la medesima cantilena, proposta dall'altra voce, ma con un secondo *tema*, alla quinta del *tono*. Dà termine al pezzo, quasi direi, un *allegro-cabaletta* a domanda e risposta. L'allegro si distacca, e ciò parmi importante notarlo, per un breve *recitativo*. I duettini, su per giù, dell'epoca, erano delle canzonette a due voci, forma popolare e primitiva (1).

Or, con tutto il rispetto che debbo al valente maestro Cesti, specie quale autore di musica drammatica, egli rimane inferiore non poco al compositore napolitano. Riporterò la musica da lui posta alle medesime parole:

ALIDORO

Don - zel - let - ta vez - zo - set - ta
 (b)

(1) È d'uopo ricordare che l'azione scenica, non da canzoni e madrigali viene costituita, ma principalmente dal *canto in recitativo*, parte essenziale del dramma, perchè il solo che si adatti alla narrazione, al dialogo, al *diverbio*, come dice il Doni; di questo *canto* neppur l'idea se ne trova nell'*Asiparnaso*. Di canzonette e madrigali accompagnarono mai sempre gli spettacoli pubblici.

d'a-scol - tar - ti no, non mi pen - to, con gli ac-

con - ti tuoi pun gen - ti scher - za pur, scher - za

pur ch'io son con - ten - - to, scher - za pur, scher - za

pur ch'io son ch'io son con - - ten - - to.

La melodia, pur non spregevole, non risponde all'azione scenica, perchè grave e prolissa, niuna festività nella espressione, ed il *cadensare*, che è proprio quello della scuola fiorentina, ha un colore da salmodia. Invece, il Cirillo va alla ricerca di nuove *mosse*, sostituisce, sulla dominante che cade sulla tonica, l'intervallo di *sesta* a quello di *quinta*. Questa sostituzione della *sesta* invece della *quinta*, per dirla alla moderna, è una *cifra* del suo stile.

Nel dar termine alla lunga *scena* di Orontea, atto 2°, scena XIX, in un canto in *recitativo*, l'usa nel modo minore, ed è molto affettiva.

non m'in-ge-lo-sir più, ri-po-sa. Ad-di-o.

Nell'arietta di Gelone (atto I, scena VI), invece, fa parte della melodia.

Chi non be-ve vi-ta bre-ve go-da-rà, il buon vi-no

ch'è di-vi-no vi-ver fa.

Nell'arietta della vecchia Aristeo, oltre a questa sostituzione, è da notare come la 5^a dimi. è adoperata di *colpo*, per modulare dal modo di *Re* 3° min. a quello di *Do* maggiore.

I-sme-ro cru-de-le lan-gui-re mi fa, ma sal-da e fa-

(\sharp) (I)

de-le que-st'al-ma si sta se ben da tor-men-ti non re-ca spa- van-to se-ve-ra be-

tà se se-ro ri-gor ri-tro-so mo-strò quel ri-gi-do cor.

Ritornando al duettino tra Lisandra ed Alidoro, delle quattro strofe del Cicognini, il Cesti le ripete sull'istesso motivo con poche modifiche. La cadenza aggiunta alla strofe cantata, in risposta, da Lisandra, è poco bella.

il mio cor

. . tra - st - to il sa.

Del breve *recitativo* di Alidoro, il Cesti, modificando un po' le parole, ne fa un canto a *due voci*, aggiungendovi i versi che seguono: Son ferita, nell'istesso *tempo* e *tono* della canzonetta.

LISANDRA

Or se a - mo - re per me il co - - - re

ALIDORO

Benedetto Croce, nel suo pregevole e paziente lavoro: *I Teatri di Napoli*, ha detto che bisogna aspettare fino al 1678, per trovare un libretto indigeno, e fino al 1684, per trovare e libretto e musica. Come si vede, il Sorrentino (autore della *Fedeltà trionfante*, con musica di Giuseppe Alfiero, 1655), il Paoletta (autore del melodramma: *Il ratto di Elena*, con musica del Cirillo, 1655), il Cirillo, l'Alfiero, in tanto *venesianismo* invadente e perdurante, sono i primi timidi librettisti e compositori napolitani. Librettisti, veramente, di pochissimo valore; che cosa valessero poi i compositori, ce lo saprà dire chi si darà la pena di rintracciare ed esaminare i loro spartiti. L'*Orontea* è documento importante per l'arte nostra, e ben a ragione il Quadrio (1) chiama il Cirillo: gran maestro di musica napoletana nella metà del secolo XVII (2).

(Continua).

N. D'ARIENZO.

(1) QUADRIO, *Della storia e della ragione poetica*, libro III.

(2) Ecco quanto dice il Fétis di questo maestro: « Cirillo Francesco — compositore drammatico che viveva in Napoli sullo scorcio del secolo XVII, si è reso noto con due opere rappresentate in questa città: 1° *Orontea*, regina di Egitto (1654); 2° *Il ratto di Elena* (1655). — I due melodrammi furono dati alle stampe da Roberto Mollo. All'*Orontea* vien detto: fu arricchita di nuova musica da Francesco Cirillo. Cfr. ALLACCI, O. c., C. 585. — L'Archivio del nostro Collegio di musica possiede, probabilmente, una copia manoscritta dell'epoca di quest'opera. La data: 1654. è d'altro carattere. Sul manoscritto è scritto *Cirillo* e non *Cirilli* ».

R. Schumann

e le sue "Scene tratte dal Faust di Goethe,,.

(*Cont. e fine*, V. fasc. III, p. 381, ann. 1895).

VIII.

Avviciniamo ora l'opera del musicista.

Nella musica di Schumann manca anzi tutto la chiarezza e la forma: essa resta più o meno notturna, il suo sentimento è velato, non ama, non osa di scoprirsi mai; essa preferisce di cogliere colla sua pittura il carattere contemplativo e infinito dei sentimenti, la indeterminata sensazione della cosa. Anche nelle espressioni più dolci e serene, essa rimane riservata, nè si libera mai completamente di un certo colorito melanconico; non vi ha giocondità, sorriso per essa; le nebbie senza forma sono l'elemento suo proprio. Una strana mescolanza di fantastico e di bisbetico, più che di passionale, senza alcuna afferrante plasticità, la debolezza e perfino l'insufficienza (noi alludiamo alle cantate e all'unica opera) sono le sue caratteristiche. E che voleva e che poteva dirci questa individualità? Un melanconico dominato da allucinazioni morbose, un mistico a metà sveglio e a metà sognante, un uomo, pel quale la coscienza della vita è nel delirio e nel deliquio? L'interesse che suscita la personalità dello Schumann non isceva per ciò. Egli talora ci si presenta con una fisionomia a sè, ma essa non è tanto ardita quanto eccessivamente fine e sentimentale. L'essere rinchiuso in sè medesimo lo ha condotto a darsi ingenuamente e senza trepidanza, anzi con certo coraggio artistico;

ciò che vi ha di tipico nel suo ingegno esce tutto quanto. Ma se egli deve comunicare in maniera indiretta il carattere che egli ha percepito dalle cose, cioè se egli deve manifestare ciò che si passa nel suo intimo, per mezzo di personalità viventi e in maniera adeguata alla certa lor determinata facoltà di sentire e di esprimersi, il suo talento urta contro un ostacolo per lui insuperabile, la mancanza di assimilazione e di espansività. Pognam caso che, come si conviene nelle *Scene del Faust*, nella *Peri* o nella *Genoveva*, egli debba oggettivamente immedesimarsi nel carattere dell'altrui personalità, gli oggetti allora subiscono troppo la trasformazione che emana unicamente dal suo sentimento soggettivo. Questa vernice sentimentale si stende eguale troppo su tutti i caratteri e non ne marca distintamente nessuno.

Più particolarmente, venendo alle scene tratte dal *Faust* di Goethe, avvertiamo anzi tutto la mancanza quasi assoluta di senso drammatico, tanto nella concezione musicale delle singole scene come in quella del tutto. La musica di Schumann è spesso ispirata, vi ha sentimento fine, passione; essa mira a interpretare giustamente la parola del poeta; il dettaglio, considerato isolatamente, vi è pure spesso interessante, ma essa manca di vigore e di colorito drammatico, di quell'impronta caratteristica, di quella plasticità di melodia, che sola può dare il dovuto rilievo a caratteri distinti. ~~Essa rimane~~, solo per ciò, molto al di sotto della poesia di Goethe. Ma quando i caratteri vengono in conflitto tra loro e formano delle situazioni, come nella scena del giardino, in quella della chiesa o della morte di Faust, essa, che è una miniatura di dettaglio, essa, che scioglie e disperde la forma anzichè raccoglierla, ci lascia mancare quella idea solida, in cui sia chiaramente personificato il concetto del poeta: di qui la sua inefficacia. Schumann, benchè stimolato sempre a farsi valere come compositore drammatico, non era dotato di tal natura, che gli permettesse di manifestarsi ai caratteri di un dramma, di comunicar loro il forte *pathos*, che è necessario al musicista drammatico e che egli non possedeva. Egli mai più avrebbe potuto mettersi al posto di questi individui, sentire, vivere con loro. No; il suo sentimento, un agitarsi sordo e profondo di un intimo pieno di sogni, di fantasticherie sottili e bizzarre, il restarsene lungi dalla realtà e dalla scena, quasi facesse in ciò consistere una specie di aristocrazia del suo gusto e del

suo talento, tutta la sua individualità, in cui nulla appare di espansivo e di impulsivo all'esteriore, anzi precisamente il contrario, tutto ciò fa di Schumann un artista vivente troppo di vita intima e troppo poco di vita esteriore; tutto ciò produceva in lui un giudizio squilibrato e una intuizione falsa delle cose: al posto di caratteri egli dava ciò che il carattere antecede, una sua propria disposizione d'animo; questa egli traduceva e questa diventava in lui produttrice. È così che i caratteri principali delle scene del *Faust* ricevono una tinta uniforme. La materia del dramma, oltre a ciò, non è compresa drammaticamente, in questo lavoro, ma epicamente. Faust, Margherita, Mefistofele non vivono, non agiscono, sentono poco, sono dei narratori sprovvisti affatto della loro parte tipica: quanto essa è fortemente tratteggiata in Goethe, altrettanto è in Schumann disciolta: essi sono cantanti ma non sono caratteri.

Or la bellezza di un'opera d'arte consiste appunto nell'arditezza e nella forza con cui si imprime la parte tipica. Ma dov'è demonico Mefistofele? Dov'è infinita ed intensa l'aspirazione di Faust e di Margherita? La loro vita psichica manca di energia e di calore, non ci vincola; essi sono inintelligibili; la musica, tutt'al più, sembra cantar qualche volta di loro, ma essi non si esprimono mediante la musica. Talora una relativa determinatezza musicale si nota in qualche punto della seconda parte; ma è dessa, anche solo musicalmente, vitale? Non sono i caratteri, le personalità fortemente distinte che interessano lo Schumann, ma queste egli sente come quadri in generale, in cui la musica si distende con una quasi indipendenza, come, ad esempio, nella scena delle quattro donne grigie. Non una fisionomia, non un ardito e superbo profilo, un tipo di cui si gioisca e si porti una impressione netta ed afferrante; ma piuttosto una certa mollezza generale, in cui il sentimento si adagia e vagamente è cullato. Chi, dopo udite le scene del *Faust* di Schumann, può sentire e coltivare musicalmente in sé la impressione distinta di un personaggio tragico, di una situazione? Dove, quando ne fu mai egli colpito? Al contrario, quando l'azione venga fermata e ceda a uno sfogo sentimentale, a un'estasi contemplativa, come in qualche passaggio di Faust, nella seconda parte, e nella intera terza parte, allora il sognatore, il mistico Schumann sente e si esprime a suo agio e spesso in maniera propria e geniale. Il talento del compositore

si trova al suo giusto posto in tutta quella estasi di santi, di cantici esultanti e penitenziali, dove, senza tatto nè misura, la situazione viene dal musicista intessuta all'infinito, senza scelta nè osservanza alcuna, scambiando e confondendo le espressioni e manomettendo volgarmente il testo poetico in servitù di effetti musicali, — una lunga, eterna sequela di canti, di inni, di tantafere di padri e di Marie, di angeli, di santi e di penitenti, che diventa eccessiva e stucchevole.

Ma l'impronta dei caratteri, io dissi, è musicalmente trascurata e disciolta. Vediamo p. e. Faust e Margherita nella scena del giardino. L'ardore della passione e l'affetto ingenuo dovevano qui trovarsi in contrasto. Un compositore schiettamente drammatico non poteva non sentirsi provocate le più calde espressioni, quasi ammorzate da melodie più miti, melodie cosparse di una incantevole semplicità: una scala di fasi sentimentali doveva essere percorsa, dalla giocondità schietta e pura all'ebbrezza della passione. Invece una pallida e stanca espressione si aggira per tutta questa scena; alla intensità del desiderio Schumann ha fatto corrispondere un ottuso melodizzare continuo, senza produrre una sola melodia. L'espressione di queste due anime doveva ricevere un rinforzo, che sta assai oltre la freddezza del canto declamato; altrimenti dice assai più la poesia da sola che la poesia musicata. Il loro contrasto caratteristico dovevasi accentuare melodicamente. Ebbene: la musica ha, al contrario, eguagliate le espressioni diverse di due differenti caratteri. Ma è forse la musica di Schumann connessa con necessità intima alla parola? O non è dessa piuttosto una espressione trascendentale? Dov'è lo slancio dell'aspirazione in Faust, dove la soave, la onesta semplicità di Gretchen? Dov'è l'incantevole, l'infantile ingenuità del soliloquio del fiore? Che ci parla quest'orchestra, che ci dicono questi suoni? Dove serpeggia la melodia che traduca il pensiero, il presentimento di questi due cuori? Ah, che sono dunque questi suoni senza pensiero? L'uno dei personaggi si esprime come l'altro; gli è tutta una uguale e fluttuante linea declamatoria pallida ed incolore. La soggettività di Schumann preme sui caratteri, ma senza calor dell'anima, quieta: manca la vita e la naturalezza in questo quadro; tutto vi appare artefatto, nebuloso, inerte. Il medesimo si potrebbe dire di altre scene. A parer mio, nè meglio nè più sentita è la scena delle quattro donne grigie, la

scena dei Lemuri, quella della morte di Faust. Da per tutto si ha tale sensazione, come se il compositore lotti invano per liberarsi del suo sentimento soggettivo, il quale non gli consente di rappresentare ma solo di narrare. L'impressione non è rapida, è mediata; essa non costringe con la violenza della passione sentita, ma ci interessa solo a tratti col dettaglio di un momento descrittivo. È là una delle cause, per cui le scene del *Faust*, procedendo la composizione in simil guisa, ci lasciano un senso di pesantezza e di uguaglianza intollerabile. Tutto, a dir vero, è curato con amore, i dettagli interessanti abbondano, ma essi scompaiono nell'impressione totale: si isolano dapprima, poi se ne smarrisce la traccia e li copre la indifferenza. Poichè, a qual fine questo interesse del dettaglio e la drammaticità della singola battuta, di cui era tanto persuaso, quasi geloso, lo Schumann, se, nel complesso, mancano l'efficacia e la vita? Una vana illusione! « La singola battuta! (dice Hanslick) Questo è in Schumann un tratto fino in un quadro all'acquarello; se ne mettano parecchi uno accanto all'altro ben bene; essi rimarranno senza effetto là dove bisogna dipingere al fresco. » Le minuzie forbite, la ricerca e la finitezza scrupolosa del dettaglio non hanno mai salvata un'opera d'arte, spesso hanno nociuto alla sua forma, sempre le han tolta la forza.

La musica delle scene Schumanniane tradisce povertà di inventiva e poca aspirazione al nuovo. I temi, nei momenti più importanti dell'azione, o sono, quale melodia, brevi e spezzati, senza conseguenza nella struttura delle parti periodali, oppure sono preferibilmente basati sopra successioni armoniche, assente una plastica linea di melodia. I temi migliori si trovano nei momenti lirici della terza parte; di plasticità mancano, a dir vero, anche questi; alcuni di essi poi sono vezzezzanti e triviali, al punto da distruggere il carattere della poesia e turbare sensibilmente la nostra disposizione d'animo. All'idea musicale non è fatto abbastanza posto: essa pare sempre embrionale, non si sviluppa mai. Oltre a ciò, essa è ravvolta in una tale nebbia armonica, che spesso non la lascia rilevare. — È sintomo di uno stato psicologico particolare, lo abbiamo visto, questo stemperarsi all'infinito della modulazione cromatica, questo irrequieto ed ingiustificato passare da tonalità a tonalità, rimanendo incertamente sugli accordi dell'armonia e non trovando mai requie. È il vago carattere di paesaggio che la psicologia romantica trasmette alla musica. — Ma

questo spedito ha il suo lato buono: se egli non fosse, l'idea per sè debole, vista nei suoi tratti distinti, ne' suoi contorni rilevati, sarebbe più presto sciupata e nulla. Si vuole ripudiare la melodia che ha forza plastica e carattere. Si osservi la costruzione delle melodie di Schumann: le più interessanti procedono per gradi congiunti, sono deboli, fredde, diluite, anti-drammatiche; molte di esse sono semplicemente schizzate. Ma, anche prescindendo dal loro maggiore o minor rilievo plastico e colorito drammatico, i pensieri melodici, instabili e spezzati, la linea del canto, così irregolare e saltuaria, specialmente negli a soli, e tale che diventa un vero *sig-sag* declamatorio, depongono di un vero prostramento della forza creatrice e della freschezza e vivacità del sentimento, della incapacità di consolidare un vero motivo musicale caratteristico. Poichè, dov'è, in tutto questo lavoro, il motivo o anche soltanto il passaggio, da cui si rilevi che una mano geniale abbia condensata la materia dei suoni in una forma nuova, ardita, imponente, da cui uscisse marcato un tipo chiaro ed afferrabile? La musica di Schumann narra, intesse forme su forme, aspira, ma non individua nulla, perchè è una proprietà della sua intuizione poetica e musicale quella di disperdersi e cullarsi nelle espressioni più elementari e più vaghe. Essa evita di modellare con sicurezza, non desidera di riuscire ad una forma tipica, bensì ad una disposizione d'animo. Perciò bastano ancora delle sole armonie. Vi si vede a che riesce la miscela degli elementi musicali i più disparati, dalla nebulosa e almanaccata meditazione armonica a un melodizzare ingenuo, quasi di indole popolare, di cui s'ha esempio, non certo edificante, nella terza parte di questo lavoro. È il talento del paesista in azione; è la sua vita psicologica anomala, è il suo abbondante sentimento soggettivo che si espande e, a luogo acconcio, riesce anche ad attraenti risultati.

La ritmica manca di varietà e di vita. Basta sfogliare la partitura, per vedere come i valori delle note siano prevalentemente grandi ed uguali, manchino gruppi e figurazioni interessanti e non sentano, voci ed orchestra, che di una grave e fiacca monotonia. Gli accompagnamenti orchestrali sono talora usati *jusqu'à la corde*, tal'altra si rendono indipendenti, quasi che l'orchestra avesse ad architettare una forma instrumentale, acconcia forse in un quartetto o in una suonata, ma inefficace e fredda, una volta applicata a commento e sostegno della

parola e del canto. Questa parte del canto è talora concepita strumentalmente. Vi sono passi interi, nelle parti specialmente di Faust e Mefistofele, come pure ne' cori — diremo quali tra breve — che lasciano apparir chiara questa anomalia. La mancanza di efficacia, in questa musica, consiste appunto nella inversione dei termini effettuali delle voci e degli strumenti. Vi ha un'orchestra che riproduce le parti delle voci a guisa di suonare un corale: vi hanno delle voci che si agitano e saltano come strumenti. Il poco riguardo e la mediocrissima intelligenza con cui sono trattate le voci, e la orchestrazione fiacca, bislacca e cascante a brandelli son cose che si possono dimostrare molto semplicemente, aperta che sia a caso la partitura. La postura delle voci è senza effetto e quella degli strumenti altrettanto. Il musicista, inesperto delle une e degli altri, si illude spesso, stando alla partitura, a proposito di certi effetti che vi sono promessi e però non vengono mantenuti all'esecuzione.

L'orchestra di Schumann, quando non sopraffà le voci, è tutta deficienza e sproporzione; essa non è sentita in nessun modo. Raramente se ne rileva qualche energica, accorta, nuova e naturale distribuzione di coloriti. Anche quando la intuizione più elementare della poesia richiederebbe una strumentazione fina, semplice e leggera, come nella scena del giardino, essa è invece uniforme, nutrita oltremisura, piena. Si direbbe che il compositore non intende a strumentare ma a riempire i rigli della partitura. Il calcolo ponderato, la distribuzione equilibrata dei coloriti orchestrali è tal cosa, cui la facoltà di Schumann non resiste. Dove l'insieme di questo equilibrio nella tavolozza dei timbri strumentali, in ispecie se piccolo, come nel quartetto o nel pianoforte, sia limitato, il talento di Schumann si trova a suo agio e la sua composizione rivaleggia colle migliori; dove questo insieme si estenda all'infinito, come nell'orchestra, e la forma si nutra di maggiori sviluppi e ingigantisca, manca al genio di Schumann la forza della concezione e la resistenza nell'attuarla e dirigerla. Ciò si collega con un difetto, diremo così, atavistico, germinale della sua natura di artista pensante. Generalizzato, esso è difetto di forza nella intuizione di un vasto pensiero, di un insieme organico, di un programma artistico completo, proporzionato, unitario e sopra tutto efficace.

Schumann è un cattivo immaginatore del tutto, mentre poi cura

gentilmente e delicatamente il dettaglio. La sua immaginazione, uomo nervoso e ipocondriaco, lavorava a scatti. Egli non si rivelò mai tanto artista come nella improvvisazione al pianoforte; ma non era l'uomo capace di grandi concezioni artistiche. Come compositore egli viveva della disposizione d'animo momentanea; questa era fuggitiva e fuggevolmente passava nella musica. Schumann era un poeta lirico dei suoni. Così neanche la sua istrumentazione è l'opera di un pensatore degli effetti; egli non ne ha la facoltà, la calma, il dono della intuizione. E come non può concepire caratteri precisi e distinti, così non può sentire e disporre coloriti. Se ne ha una prova, che riuscirà facile ed istruttiva, in qualunque delle sue composizioni strumentali da camera, confrontate colle orchestrali. Quant'era fina la sua intuizione del carattere di virtuosità e di perfezion tecnica del singolo suonatore di concerto, altrettanto egli non capiva gli effetti di una massa orchestrale. Egli vede l'individuo col suo talento tecnico e meccanico e col suo umore particolare, non il pensiero artistico di una collettività. Perciò egli si trova ancora fermo al punto di vista romantico; applicato alla musica, questo rimane in sostanza il medesimo: l'artista non guarda la collettività ma un circolo ristretto di intelligenze e di abilità speciali.

Perciò le scene del *Faust* di Schumann non sono e non possono essere un lavoro vitale. Prescindendo dalla sua efficacia drammatica, se vi avesse un'abbondante inventiva musicale, esso sarebbe almeno eseguito nei principali concerti della Germania. Ma, se può essere doloroso constatare il contrario, ciò non di meno egli è vero. Vi sono già visibili, in ispecie nei pezzi composti tra il 1849 e il 1850, le tracce della decadenza, dell'esaurimento del suo ingegno. Non è necessario ascoltare l'*ouverture* per persuadersi che del talento di Schumann non restano che le rovine. Vi sono frammenti e scene intere (la morte di Faust, Mefistofele e i Lemuri, la scena della chiesa, Margherita innanzi all'immagine della madre dolorosa, l'allegro del coro mistico), in cui l'efficacia non riposa più nell'inventiva, nel pensiero musicale, ma tutta quella che vi può essere è cavata da melodie comuni, fiacche e stantie, da tarde e usate figurezioni, da ritmi poveri ed uguali, da pedali, ritardi, sincopi, da esausti movimenti di armonie, da musica scritta senza amore e senza entusiasmo. Vi si vede, purtroppo chiaramente, il compositore che, nella

fase ormai l'ultima della sua psicopatia, mette le mani sulla tastiera del pianoforte e non vi trova e non vi collega più nulla: vi si vede a che sono ormai ridotte le risorse di questa mente musicale, che pure aveva avute, altra volta, tante geniali ispirazioni.

Lo sforzo fatto dallo Schumann per riuscire ad una espressione che capovolge il criterio dell'espressione musicale in quello della significazione romantica, è intensivo e penoso nelle scene del *Faust*. Ciò proviene da una inclinazione e da una educazione del sentimento e dell'intelletto, è vero; ma, attraverso a vari stadi, si può vedere come esso aumenti sino alla propria follia, se si considera che cos'è la musica dell'epilogo (1844) in confronto con quella della *ouverture* (1853). Per cui non è a stupire che la musica della terza parte esca vantaggiosamente da un confronto con quella delle altre due. Ma gli è che essa avvantaggia anche da un confronto colla stessa poesia, tranne qualche brano che noterò appresso, e specialmente tranne il coro mistico. Ora si aggiunga all'osservazione dell'epoca, in cui questa parte è stata composta, l'altra, che nell'epilogo l'elemento lirico è predominante, e se ne avrà la ragione. Il rovescio avviene dove dovrebbe dominare il dramma. Nella forma del dialogo, per es., manca ogni naturalezza e vivacità dialettica; il canto tende ad uniformarsi alla melodia instrumentale; spesso sembra che la sua linea sia distesa sopra il tessuto orchestrale; egli fa l'effetto più di una narrazione che di un dialogo. Notare queste differenze significa riconoscere con giustizia il miglior agio in cui si trova il talento di Schumann, non solo in ragion di tempo, ma là dove il suo sentimento soggettivo può effondersi liberamente. Anche la sua inventiva è allora maggiore.

Visti questi caratteri generali, passiamo ad un esame conclusivo delle singole scene.

IX.

Noi abbiamo osservato come il compositore s'è aiutato nella sua bisogna, quella cioè di riuscire a comporre dei pezzi caratteristici di non grandi proporzioni. Con dei fini tutt'affatto all'infuori del concetto artistico goethiano egli si era posto all'opera. Il lavoro di Schumann non può essere considerato nel suo complesso, come

non lo poteva il melodramma della prima metà del nostro secolo. Ma, sia che lo si consideri come una serie di pezzi, la cui importanza è isolata, o come un tutto, esso manca di base, di unità, di armonia e di condotta. I gruppi di scene o le parti patiscono i medesimi difetti. Certo, più il circolo d'osservazione si restringe e tanto meno si rilevano; ciò non di meno, per chi fermi attento lo sguardo, essi non iscompaiono. Io non mi starò ad osservar troppo minutamente: prendo il gruppo delle tre prime scene. Si può affermare che esse siano riuscite? Vediamo.

Il compositore ci dipinge tre brevi episodi della vita di Margherita, un tratto satanico di Mefistofele, e di Faust tanto come nulla. È serio tutto ciò? È permessa una simile scorreria a traverso qualche scena di Goethe per rapirvi, ogni altra preoccupazione a parte, qualche interessante momento musicale? Non s'ha a meravigliarsi se la musica, nella scena del giardino, sia rimasta al di sotto della poesia di Goethe. Chi può, senza intuire caratteri e momenti passionali, impressionare con delle pitture caratteristiche, musicali forse, ma afferrate per aria? La parola di Goethe è superiore, da sola, alla fuggevole associazione di pensieri poetico-musicali di Schumann. Col sistema seguito dal compositore, nel musicare il frammento ultimo della scena nel giardino, non si può pensare di riuscire con efficacia agli episodi del fiore e dell'addio; è prefiggersi l'impossibile. Bisogna che questi siano convenientemente preparati. Non si deve calcolare il valore della parola in sè, ma è d'uopo riflettere alla necessità dell'espressione. Schumann non vede la situazione ma soltanto la parola, che egli prende dove trova, tanto che egli non pensa all'anomalia di metter qui in bocca a Mefistofele espressioni contrarie a quelle che il nostro stato intimo comporta. Ma dove non è risolta musicalmente l'espressione poetica, che resta dunque a dirsi della forma sonora?

Se, per esempio, la preghiera di Margherita alla Madre dolorosa è fredda, angolosa, senza vero crescendo di passione, se non armonizza colla situazione, gli è appunto che, in Goethe, il fondo umano di questo carattere si discopre e sale netto e chiaro alla superficie, mediante una naturale e facile esplicazione psicologica e lo splendore della plastica forma; in Schumann esso resta un'ottusità; resta il pezzo di musica. La scena del giardino è un quadro che consta di

alcuni tratti piacevoli, è una vaga, errabonda ricerca di momenti melodici, ma non è una scena e, non abbiamo bisogno di dirlo, un'azione. Se noi volessimo trovarvi la passione di Faust e Margherita, saremmo sicuri di cercarvela in vano. È tutta una forma musicale liscia e calma codesta; la sconnessione dei pensieri ci lascia freddi come innanzi a cosa artefatta e non finita. Il nostro sentimento resta pur qui insoddisfatto. Questo sentimento di una mancata gioia nell'opera d'arte, della sua insufficienza si accentua ancora di più nella scena della chiesa. Come può il nostro sentimento immedesimarsi nella natura del conflitto che strazia l'anima di Margherita, se ci è mancata la percezione di questo carattere, se la sua conoscenza psicologica è insufficiente, se non ascoltiamo abbastanza odiosa la voce dello spirito maligno, la voce della colpa che si ribella e schernisce? Se nel *Dies irae* non è per null'affatto riprodotta la spaventevole impressione del giorno finale? La scena del giardino di Goethe è tutta una soave, affascinante aspirazione di due anime: c'è la freschezza, la semplicità, ma anche l'intensità e l'ardore delle prime impressioni, che suscita la passione condivisa, c'è il meglio dell'anima umana. Ricorda il lettore la prima scena dei *Maestri cantori* di Wagner, Eva — Maddalena — Walther? Così noi immaginiamo oggi una pittura musicale della specie. Chi non sente in sé tal forza rappresentativa, tale fervida capacità di estrinsecazione, per cui ogni nota è una scintilla nel fuoco dell'espressione, volga le spalle al dramma, lasci la poesia, l'anima delle situazioni che essa crea, i palpiti di questa vita alla parola: almeno essa non guasterà. Egli non potrà pensare nè una melodia del canto, nè una strumentazione piena, incolore ed eguale, se non come un'aggiunta inutile e pernicioso. Si dice che Schumann, colla strumentazione piena di questo brano, intese di rendere tutto quel che si ha da leggere tra le righe della poesia. Ma se un tale impulso ha da venire dalla strumentazione, noi vogliamo vederne in essa la ragione, e che s'ha a leggere allora in uno strumentale incolore, tutto luoghi comuni, arido e convenzionale, se non qualcosa di contraddittorio colla espressione delle parole? Ma si osservi dunque: oltre agli strumenti ad arco, sono impiegati flauti, oboi, clarinetti, fagotti e corni; tutti questi strumenti suonano quasi sempre insieme; poche e brevissime sono le loro pause; un costante movimento di terzine diventa oltremodo monotono;

l'espressione non è calma, ma è pallida e ferma. La melodia dei violini è comunemente ripetuta dai flauti; le entrate di certi dettagli, spezzate anche in meno di mezza battuta, de' flauti ed oboi sono senza risultato effettivo; il quartetto degli archi suona sempre; i violini, per ogni buono o cattivo fine, sono raddoppiati nell'armonia a tre parti da flauti, oboi e clarinetti. Tutto ciò persiste in modo eguale: si chiama dipingere codesto od anche semplicemente instrumentare, o piuttosto imbottire? L'espressione è calcolata in vista di certi effetti musicali, che effettivamente, in questi casi, ad ogni musicista falliscono. Un esempio a caso: l'addio di Faust. L'espressione è falsa. L'interrogazione tanto espressiva rivolta a Margherita: « *Muss ich denn gehen?* » [debbo io dunque andarmene?] diventa, nella musica, un'affermazione risoluta, mentre le parole « *lebt wohl* » [state bene], che costituiscono una dichiarazione esplicita e conclusiva, musicalmente sono rappresentate da una sospensione dell'armonia. È dunque precisamente il contrario che è vero.

La mancanza di calore e di efficacia espressiva è anche più sensibile nella scena seguente: il canto declamato vi è più povero, esso è rotto. Certo l'angoscia soffoca e spezza le frasi; ma ciò che è naturalmente vero, lo è sempre ed altrettanto artisticamente? La melodia è un seguito di secche, in cui la fantasia va arenandosi; così essa non è propriamente una melodia, ma un tentare degli spunti, un melodizzare fantastico che non lascia traccia; è la ricerca ansiosa di un punto di efficacia che non si trova. Per quanto fini intenzioni si nascondano in questi dettagli stiracchiati e contorti, non una soltanto approda a un vero effetto. L'ideale artistico di Schumann rimane soffocato; tutto riesce liscio, senza entusiasmo, senza esaltazione. Come prima, (e ciò vale anche per la scena della chiesa, per quella del giardino e per la morte di Faust) gli avvenimenti intimi non sono calcolati nel succedersi delle forme musicali esteriori. Ciò che vive nel profondo dell'anima è confuso, stenta a manifestarsi e, se riesce alla superficie, è cosa informe. Il tutto è senza effetto e, per giunta, orribilmente instrumentato.

La composizione della *scena nella chiesa* riposa sopra un difetto principale: la sproporzione e lo squilibrio delle parti. La importanza conferita al *dies irae* soffoca quella del personaggio principale, di Margherita. Il suo rilievo, come carattere principale e come capitale

elemento di vita nell'azione, è offuscato nella stessa guisa che la situazione drammatica, che deriva dalla compartecipazione dello spirito maligno, resta in disparte. Ciò che dovrebbe rimanere nello sfondo del quadro, viene a presentarsi sul davanti come l'effetto principale: i caratteri, invece, sono relegati nel fondo; la loro importanza è soppiantata ed oppressa. Il soggetto del quadro goethiano era: Margherita e lo spirito maligno; in Schumann diventa il *dies irae*. È questa una inversione arbitraria del rapporto tra i suoi elementi di significazione e d'efficacia. Tale errore non sarebbe avvenuto, o sarebbe stato meno sensibile, se il compositore non avesse accordato tanto sviluppo al *dies irae*, ripetendone soverchiamente il testo. — Colle ripetizioni lo si compone quasi per intero. — Si osservi, nella poesia di Goethe, la mirabile armonia tra le parole angosciate di Margherita e i pochi versetti del *dies irae*. Schumann, invece, si è lasciato vincere la mano da un intempestivo desiderio di ampliamento musicale, da una preoccupazione del convenzionalismo e dell'effetto. Ma ciò è appunto che, in linea artistica, distrugge l'importanza di questa scena.

Nel linguaggio musicale di Margherita e dello spirito maligno manca il carattere e la energia della passione e poscia manca il contrasto. Ciò costituisce la parte fina e difficile nell'efficacia di questa scena. Qui il dramma è intenso e Schumann discopre maggiormente la insufficienza del musicista, il quale nei personaggi non trasfonde nessun sentimento immediato, non li fa nè sentire nè agire secondo la lor natura e la gravità dei loro avvenimenti intimi.

Lo spirito maligno tormenta Margherita rappresentandole l'abisso in cui l'ha tratta la colpa e lo spavento del castigo, e Margherita ne è angosciata, disperata, atterrita. Bisogna che questa scala di effetti passionali sia percorsa dalla espressione musicale; ed è ciò di cui il musicista non tien conto a bastanza. L'eco del linguaggio dello spirito maligno è l'espressione medesima di Margherita, ma in quale aumento d'intensità passionale, in quale altra forma di avvenimento interiore! È questa sottile e però acutamente marcata affinità, e ad un tempo è questa differenza, che l'espressione musicale, dietro la trasformazione che i sentimenti hanno subita nel lavoro intimo, nella vita interiore che si agita in Margherita, dovrebbe cogliere e colorire in modo affatto personale. Invece, la Margherita di Schumann è ancora

una confusa e fredda narratrice de' suoi casi: nella sua parola, invece di esaltazione vi è riservatezza, invece di un'anima agitata vi è una timidità esagerata ed ottusa. L'immenso potere suggestivo dello spirito maligno non si rileva nelle sue espressioni, non si sente nel suo canto e nell'apparato istrumentale che lo accompagna. Per una pittura, per una scena di questo genere, certo di grande vantaggio, come nota Wasielewski, sarebbe stata la forma melodrammatica o, per dir meglio, la rappresentazione reale sulla scena. Quale svantaggio al contrario per essa, secondo il mio sentimento, il confronto colla istessa scena nel *Faust* di Gounod! Mentre in Schumann il dramma, la passione, l'importanza della individualità caratteristica si ritira per cedere il posto ad un effetto più lirico-ornamentale che drammatico, e ciò cui Goethe e il compositore stesso hanno inteso non esce affatto, in Gounod il dramma è palpitante di vita, e ciò cui il poeta e il musicista hanno inteso esce tutto quanto e nitidamente e potentemente.

Schumann, che così spesso e senza alcuna opportunità ha adoperate le forbici nei pezzi, anche piccoli, che ha scelti da musicare, poteva bene omettere questo verso nella scena della chiesa; *Nachbarin! Euer Fläschchen!* (Vicina! la vostra bottiglietta!), che offende l'unità della intima disposizione musicale, se rilevato, e lascia sentire difetto di espressione, se non rilevato. Del *dies irae*, considerato come pittura musicale, preferiamo di non parlare. Schumann non era nato per una simile bisogna; lo riconosce anche il suo turiferario adoratore Wasielewski. La figura degli archi,



alle parole *dies irae*, è una ingenuità della partitura, è l'illusione di un musicista che traduce nella partitura delle impressioni pianistiche; nella realtà della esecuzione orchestrale essa è un effetto comune e insufficiente. Il canto manca di carattere, cioè di quel colorito sinistro e terribile proprio della poesia, mentre la parte orchestrale è priva di qualunque slancio descrittivo e di figurazioni accencie. Impiegare il materiale astratto dei suoni in vista di un effetto barocco, come nel punto in cui le voci e l'orchestra restano sospese su questo accordo,



far suonare i clarinetti nella tessitura estremamente bassa per dipingere la terribilità malvagia, che è nelle parole dello spirito maligno e, per contrasto semplicemente fonico, i flauti ed oboi nella estrema tessitura acuta, o cose simili, sono segni di quelle tendenze romantiche che, in fatto di impiego del materiale artistico, passarono alla musica con Weber, proliferarono con Schumann ed eccedettero con Wagner. Essi ci dicono due cose: l'una, che si tratta, in tal caso, di una falsa intuizione della natura della musica, la quale vive di idee e di forme e non di effetti sonori astratti; l'altra, che, sotto l'apparenza dell'originalità, mal si cela talora lo sconvolgimento della fantasia e l'impotenza di creare. Ad ogni modo, è questa una triste pennellata nel quadro della decadenza schumanniana. Vi è, nel principio della scena della chiesa, una figura instrumentale, che io direi del traviamiento, della aberrazione di Schumann, della sua errabonda aspirazione all'infinito. Eccola:



La tenga a mente il lettore, perchè essa è tipica. Essa serpeggia tra queste *Scene del Faust* ed è comune anche alla *Genoveva*: essa diventa buona per tutte le espressioni, anche per le più opposte, come vedremo.

Questo è quanto Schumann ha musicato del primo *Faust* di Goethe.

Nelle scene che seguono si dovrebbe sperare di trovare una concezione musicale più felice: il talento di Schumann, affatto inetto alla riproduzione del tipo umano, si dovrebbe trovare più cresciuto, più adattato ad un ambiente poetico tutto circonfuso di espressione mistica; si dovrebbe distendere a tutto suo agio in questa regione del simbolismo, qui dove molti elementi fantastici concorrono insieme, dove la realtà è dimenticata, dove la predilezione del carattere sentimentale, cupo, sinistro, ascetico e meraviglioso offre al ta-

lento di Schumann un elemento dei più favorevoli; qui dove il tipo di Don Giovanni-Faust, inafferrabile dallo Schumann, diventa un contemplatore estatico della natura e dei destini della vita, un essere astratto a cui si adatta una espressione la più trascendentale; qui, infine, dove, lontani dalla realtà, meno importa essere nella musica sano, schietto e tranquillo. Ma in qual parte del suo lavoro è Schumann schietto, sano e tranquillo?

Faust, profondamente scosso dalla fine tragica di Margherita, cerca sollievo in seno alla natura. Gli spiriti benigni, guidati da Ariete, gli si avvicinano e cercano di ridonargli la pace che egli ha perduta. La introduzione dell'orchestra sembra debba sopperire, colla sua illustrazione, alla strofe poetica iniziale di Ariete, che il musicista, non si sa perchè, ha ommessa. Qui la melodia procede regolarmente spezzata, fermata di quattro in quattro battute: è la regolarità della debolezza. È un tema stiracchiato, che non ha seguito, non si sviluppa: esso è finito in precedenza, vuole, come sempre, essere non breve ma vacuo; il suo contenuto è formato dalla ripetizione, talora fiacca e soverchia, dell'identico periodo. Questa frase resta monca e neppur col passaggio finale, molto comune del resto, dei violini, si aggiusta e si anima. Vi insisto, perchè una tale melodia è tipica nelle *Scene del Faust*, la melodia cioè cui manca la materia, la lena di proseguire. Essa è trovata a sbalzi, tradisce la mancanza di connessione e di affinità nei pensieri, rivela una fantasia musicale che, per lo meno, non libera tutto quel che confusamente vi si agita e che armonizza ruvidamente ed inelegantemente, vuoi pel colorito generale, vuoi per il troppo vicino rapporto di note sensibili tra le parti. Quanto al dettaglio dell'arpa, alle piccole mosse degli istrumenti a fiato e al comunissimo arpeggiare de' violoncelli, si tratta di espedienti ingenui assai ed in effetto nulla dicenti. Tutto il canto di Ariete consiste in un declamato inefficace, a metà arioso a metà recitativo, ma senza vera melodia e (in ispecie dopo il coro) rozza-mente strumentato. Basta tuttavia in quanto a' dettagli. Noi vi abbiamo, e più ancora nel resto, la prova della impoverita fantasia e della indebolita facoltà di pensare e connettere.

Ammesso dunque per Schumann un vantaggio poetico nella materia del secondo *Faust*, egli vi si trova in svantaggio in quanto alla pura e soggettiva concezione musicale. Anzi tutto, mentre qui

la mente dovrebbe concepire dei quadri colossali e complessi, la costruzione dei temi musicali ci dice chiaramente come essi non siano intuiti che per delle piccole forme. Succede che il compositore, impotente di fronte a tale bisogno, ricorra all'espedito di unire dei piccoli brani di melodie, con giuoco troppo scoperto però; così il risultato non può essere che uno solo: l'inefficacia dei singoli brani e del tutto. Un tale procedimento, anzi, è tanto più negativo e pericoloso, se si considera che, tra queste preoccupazioni, le deviazioni dello stile e del gusto musicale si fanno maggiori. È inconcepibile un sentimento artistico unitario, che colleghi delle idee sature di sentimentalismo svenevole ed acquoso con delle pagine che arieggiano a certa gravità epica. Questa disuguaglianza è già molto sensibile qui, mentre aumenta più innanzi.

Il carattere tipico dell'espressione, anziché impresso arditamente, si stempera in formalismi musicali, che assoggettano a sé il contesto della poesia e il significato della scena. Per esempio, dov'è il fondo caratteristico tetro, selvaggio e fantastico della scena delle quattro donne grigie? Essa dà occasione ad uno scherzo strumentale elegantemente, leggermente ricamato sotto il canto, che diventa una cosa secondaria. È questa forse la pittura musicale atta a svegliare in noi la impressione paurosa, cupa e sinistra della situazione? O piuttosto ha il compositore immaginato un quadro strumentale indipendente e perfino dilettevole? In quale relazione sta questa pura concezione strumentale col senso misterioso, solenne, fatidico delle parole di Goethe? Vi ha, in simili pitture, di tanto in tanto, qualche tratto bizzarro, lo confessiamo francamente, qualche intenzione caratteristica, ma, detto altrettanto francamente, la loro efficacia non ci soddisfa. Chi può, ad esempio, ritenere finito e valido l'effetto delle note tenute (flauti, oboi e clarinetti), nella introduzione a codesta scena delle quattro donne grigie? Questo sibilo, che sembra risuonare in certa guisa imperfetta e dilettevole, ci lascia insoddisfatti e dubbiosi.

È cosa notevole e di salutare esempio: in un uomo del gusto e della cultura di Schumann il riflesso della vita drammatica è costantemente inefficace e nullo: essa non è per nulla sentita. Egli scrive della musica, per queste scene, che non ha in sé né un'ardita verità naturale né una verità artistica sostenuta. Fosse egli almeno il for-

malista assoluto o lo sbrigliato fantasista. Noi comprenderemmo, avremmo la nostra gioia in un tipo, che così ci manca. Il tramonto, la cerchia degli spiriti, i dolci profumi sparsi nell'aria, mezzanotte, le quattro donne grigie, i Lemuri e che so io; ah, sarebbero ben questi gli elementi favoriti della romantica fantasia di Schumann! In altra epoca, in altra condizione di spirito, tutto ciò avrebbe saputo trar fuoco dalla sua immaginazione. Ora quel che ne esce, è povero e freddo.

Noi dicemmo che la cura del dettaglio, della eloquenza della battuta è prevalente, in questa musica di Schumann, alla significazione della grande linea. Or neanche in questo dettaglio è sempre una pittura giusta, una riproduzione esatta dell'espressione: l'autore si dimentica; vi sono delle finezze che vanno rispettate e scrupolosamente calcolate, alle quali l'intelligenza di Schumann non sempre si sofferma; anzi le trascura. Per esempio, le parole *amore* e *odio* ricevono, a pag. 148 della partitura (1), una espressione identica. Una figura instrumentale, cui ho già accennato



è abusata e fatta acconcia tanto pel diavolo che per gli angeli, per il *Pater estaticus* come per Mefistofele, per Faust e Margherita, per la scena nel giardino, e per quella nella chiesa, per le quattro donne grigie, per il coro mistico, per la *ouverture*, per tutto insomma. Non si può affermare se essa origini dalla *Genoveva* o vi sia stata portata dalle *Scene del Faust*. Essa è qualche cosa che s'attacca fatalmente a tutto: è come una idea fissa; batte e ribatte nella immaginazione di Schumann, come le illusioni morbose che provenivano dall'alterazione del suo cervello. Altre volte una istessa frase serve per delle espressioni differenti. Ad esempio, codesta di Ariele



(1) R. SCHUMANN, *Scenen aus Goethe's Faust*. Partitura d'orchestra edita da Julius Friedländer vorm. Stern et Co. Berlino.

riappare nella seconda composizione del coro mistico:

Das Un - be - schrei-bli-che hier ist's ge - than - etc.
Das Un-be - schrei-bli-che hier ist's ge - than - - - hier ist's ge-than

ed è affine alla frase di Gretchen nella scena della chiesa:

Der Ge - dan-ken die mir her - tu-ber etc.

La seguente voluta melodica, col caratteristico salto di settima, una espressione di Faust nella scena del giardino,

Gleich als ich in den Gar-ten kam

s'incontra identica nel canto di Ariele:

Er - zeigt euch hier nach e-dler El - fen Wei-se

Chi ama questi confronti troverà, nella partitura delle *Scene del Faust*, da soddisfare a dovizia la sua curiosità.

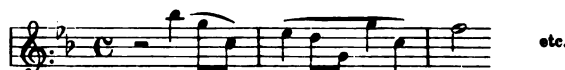
Ciò che segue, in questa scena Ariele — Faust — Coro (da pag. 89 a 143), è di una evidente mediocrità. Faust ha ritrovato nel sonno un ristoro all'agitazione dell'anima sua; egli sente una gioia calma e una nuova freschezza vitale. Di fronte a questa dolce emozione, a questo sentimento delle risvegliate forze fisiche e morali sta la fantasia del compositore appena tiepida, senza slanci sensuali, senza vita; e la musica è povera. Una melodia vivace, ispirata, intima è irreperibile: al suo posto troviamo delle figurazioni ibride, a metà melodia e metà declamazione, un'accentuazione patetica fredda e falsa delle parole, una modulazione irrequieta e bizzarra, temi per

le voci pensati strumentalmente, nei quali il canto si aggiusta a sbalzi e si dimena inutilmente, anzi vere e proprie melodie di carattere strumentale, quali potrebbero impiegarsi in un quartetto o in una suonata, come questa

FAUST *Moderato.*



inefficaci però qui, anche se eseguite alla perfezione. Un tal figurare melodico, convenzionale e un poco barocco, sostituisce pure talora la propria melodia strumentale assente. Si vegga, a mo' d' esempio, il passo dei violini a pag. 93



Condotte in simil guisa, le idee musicali sono come fabbricate: esse son fatte per accondiscendere, per aggiustarsi ad un andamento dell'armonia che s'impone alla melodia. Il quartetto degli archi suona sempre e ad un istesso modo; le note anch'esse seguono a valori costantemente uguali, crome e semiminime; i violini accompagnano coi soliti e arcadici arpeggi oppure col *tremolo* o con tali formule, che si risolvono in un effetto di *tremolo* o di *sincopato*. Il compositore sembra talora prendere la corsa, ma non arriva a nulla. Questa scena, a mio credere, è una delle meno riuscite. Chi non sente mancata la parte di Faust e tutto il lato ingenuo e chimerico del resto, per esempio, della parte corale, che è priva di gusto e d'importanza, potrà forse avere un gusto musicale a sè, intorno al quale sarebbe da pedante il discutere, ma certo non ha idea della imponente significazione del poema goethiano. Questo pezzo fu scritto nell'anno 1849, quando il processo della malattia cerebrale di Schumann era avanzato al punto da togliergli, per lunghi intervalli, la possibilità di occuparsi.

La scena delle quattro donne grigie offre, considerandola genericamente, un certo nuovo alimento alla indebolita vena del compositore: ciò, anzi tutto, in causa del suo carattere sinistro e notturno, il più acconcio per agire sulla immaginazione dello Schumann. Dicemmo che qui la concezione musicale è tutt'altro che naturale e drammatica; ma questa situazione è anche, in quanto alla disposizione d'animo generale che vi domina, incorrettamente sentita. In questo pezzo serpeggia un sentimentalismo elegante e civettuolo, che non sappiamo come conciliare colla contenenza poetica. Ciò che doveva anzi tutto farsi valere come espressione principale ed a sè, il canto, è trascurato e nullo: ciò che poteva rendere più sensibile il suo colorito caratteristico, la istrumentazione, consiste in una formula musicale descrittiva, saltellante, che svisa il momento particolare del dramma. Se si dovesse accennare ad un contrasto di colorito tra questo pezzo e il precedente, ciò non potrebbe intendersi che genericamente, per una certa tinta ottusa e debole della tonalità, riempita di materiali sonori così fatti, che non hanno, come prima, una efficacia ideale, ma fanno assegnamento sopra un moto ritmico o sull'impiego di suoni astratti. Ciò è facilmente rimarchevole sin dalla prima pagina della partitura di questo frammento. È un pezzo notturno, immaginato da Schumann come un quadretto istrumentale a sè, come un castelletto formale finito. Naturalmente esso può tanto meno collimare, trovare anzi un punto qualsiasi di connessione col precedente, in quanto che questo e l'altro brano si trovano alle due estremità del secondo *Faust* di Goethe.

Nella scena tra Faust e la *Cura* è visibile un certo sforzo: lo si può anche desumere dal carattere ponderoso delle idee e della condotta. Anche si avverte, nei temi, la mancanza di sviluppo, e nei periodi, quella di una naturale affinità di pensieri. Essi sono deboli. Che s'ha a dire di temi principali di questo contenuto



Che cosa diventi e a che sia asservito il poetare nelle mani arbitrarie dello Schumann, noi lo abbiamo detto: ora domandiamo, che diverrebbe il comporre, se lo si accettasse come l'arte di congiungere

una simile minutaglia. L'unico bel momento, tutta poesia squisitamente sentita, tutto soave abbandono, è nella frase di Faust *Ich bin nur durch die Welt gerannt (Corsi attraverso il mondo)*. L'espressione vi è notevolmente elevata, plastica e favorevole; a questa pagina non manca che una strumentazione più calda per essere perfetta. Ma, alla ripresa della *Cura*, che significano queste eterne terzine dei violini? E questa strumentazione così indefettibilmente uniforme? Qui la melodia e la forma cessano, in realtà, di essere un qualcosa. È sempre la solita linea declamatoria e bizzarra, che conduce il pezzo insino al fondo, in guisa tale che egli, zoppicando ed inciampando, ci lascia l'impressione di cosa che non vuole aver fine, come desidereremmo.

Nella scena che segue tra Mefistofele e i Lemuri noi abbiamo un altro brano di romanticismo musicale, cioè in diversi tratti calcolati in modo più raffinato che artistico e gettati in mezzo ad una nebbia informe. La ruvidezza del coro dei Lemuri è sì caratteristica, ma l'idea musicale resta terra terra.



e ci ricorda qualche spunto di melodia teatrale italiana, cui non faremmo neanche l'onore di zufolarla per via. E alla sua volta Mefistofele canta:



Così una punta di umorismo porge occasione al compositore di essere anche più del solito deficiente di forma. È là un altro strascico indefettibile di romanticismo. Le recitazioni di Mefistofele cominciano come ariosi, seguitano come declamati e finiscono come arzigogoli: la forma è meramente caotica, l'espressione è puerile. Si vegga p. e. con quale penosa insufficienza il carattere scettico, fatidico e semiserio risulta nelle espressioni: « *Hier gilt kein künstlerisch Bemüh'n* » (*Qui non giovano gli sforzi dell'arte*) — e « *Man spricht nicht von Graben doch von Grab* » (*Qui non si parla di fossato ma di fossa*).

Il momento fatale è giunto: Faust muore. « *Die Uhr steht still, es ist vollbracht* » (L'orologio s'è fermato, è finita) — è una espressione solenne e derisoria; Schumann non ne ha afferrato il carattere; essa era degna della doppia vena tragica e comica di un Rossini. E così la perorazione orchestrale



rimane fredda e purtroppo senza vera idealità. Mi sembra musica molto vicina a quella che i Tedeschi chiamano musica da Kapellmeister.

X.

Noi accostiamo la parte più interessante e, secondo la natura di Schumann, la più tipica delle scene del *Faust*, quella parte, dove la voce semidelirante del mistico si lascia udire più libera e più chiara e in cui egli domina da gran signore. È la terza parte, l'epilogo del *Faust*, messa in musica nel 1844, di cui noi cerchiamo di rilevare qualche tratto caratteristico. Rimanendo inalterate le tendenze del compositore e fermi i caratteri dell'indirizzo romantico, del quale la sua mente è schiava, i sintomi della sua malattia nervosa non sono, a quest'epoca, gravi a tal punto da lasciare quelle tracce marcate, che si osservano nella confusa e capovolta concezione degli altri pezzi. Qui il lavoro, dal punto di vista della pura forma musicale, quantunque frammentaria, piccola ed isolata, è più chiaro, intelligente, se non più unito. Che Schumann sia riuscito a proporzionare le parti di questo epilogo e a mantenere inalterato il carattere tranquillo, celestiale e sublime della poesia, noi non possiamo ammettere. Sappiamo che ci sono delle lungaggini intollerabili anche qui e della musica allegra e leggera, dove avrebbe dovuto esserne della seria e profonda. Neppure possiamo ammettere che Schumann, in questa ultima parte, avesse innanzi a sè, nel suo vasto insieme, il quadro grandioso di Goethe. Una mente capace di resistere, riunendone tutte le parti, ad un lavoro organico così colossale e di carattere così pro-

fondo e solenne, come emana dalla immensità della concezione goethiana, non era certo quella di Schumann; non lo era stata mai, non lo avrebbe mai potuto diventare. Tutti questi pezzi *a solo* e questi cori, anzichè essere raccolti da una idea unitaria, restano disgregati e si uniscono solo collo sforzo e collo scoprirne il mezzo quasi meccanico ed elementare di coesione. Essi sono concepiti l'uno dopo l'altro, divisi l'un dall'altro da cadenze, mezze cadenze, sospensioni, ma non rispondono ad un grande ideale artistico, chiaro e determinato. Schumann, che, ad eccezione del coro mistico, nè anche qui sviluppa mai le sue idee, ma solo le fa succedere finite già in precedenza, Schumann, che disperde delle sue idee e delle piccole forme più che non ne raccoglie, che fa servire, bene o male, la poesia alle idee musicali, Schumann si espone ad una impresa ardua e titanica, ad una lotta grandiosa e triste, l'esodo della quale è la penosa irritazione e la incontentabilità persistente, colla quale egli ritorna ripetutamente sulla composizione del coro mistico, che abbandona in fine insoddisfatto.

Tuttavia, questa terza parte contiene delle bellezze musicali isolate, alcune delle quali d'ordine superiore.

L'immaginazione è fortemente eccitata dalla stessa descrizione della scena: grotte montuose, foresta, rupi, deserto. Dato specialmente il temperamento romantico ed esaltato di Schumann, il suo sentimento della natura, pel quale essa è bella in quanto che è sublime nel fantastico, nell'orrido e nel selvaggio, in quanto deprime il sentimento e incute angoscia nell'anima, questi caratteri agiscono intensivamente sulla fantasia. Il temperamento di Schumann è quello di un isterico emotivo. La solitudine del deserto, l'oscurità delle grotte montuose, tutto ciò che afferra crudelmente l'animo e provoca quella disposizione morale, che è leggermente confusa colla poesia, colpisce l'inventiva musicale e ne strappa delle immagini potenti. Si aggiunga che, nel caso presente, l'interesse che suscita l'elemento fantastico, è raddoppiato per il poetico contrasto fra l'orrore della natura e la santità, la pace, le delizie della vita mistica e contemplativa, l'estasi ascetica di tutta questa gloria di santi, di anacoreti, di angeli, di arcangeli e di penitenti, che fanno echeggiare i luoghi dei loro inni e delle loro preghiere. L'anima di Schumann, la sua immaginazione è avvinta da questa poesia tutta improntata di un solenne misticismo; e non fu dessa tutta la sua vita? E così egli la dipinse musicalmente, come,

secondo la sua romantica disposizione d'animo, la concepì. Egli si sentì qui tanto più libero e felice di poter viemmeglio marcare il suo disprezzo per qualunque forma, in quanto che qual forma determinata e solida sarebbe stata sufficiente per esprimere una serie di tali sensazioni, vaporose e fluttuanti come in un mare di gioia infinita? Facile è dunque capire il perchè Schumann si diede a musicare, per la prima, codesta parte dell'epilogo: egli considerò il proprio lavoro di composizione come lo sfogo di una tendenza adorata, di una predilezione d'artista coltivata a lungo. Per lui il resto, cioè l'opera del poeta considerata oggettivamente, la sua costituzione, il suo nesso scomparve. Rimase uno stato d'anima generale e questo fu realmente il fattore della sua musica, non l'entusiasmo per la poesia di Goethe.

Se noi volessimo ora osservarne le particolarità, ci sarebbe forse possibile, quantunque non facile, causa la miscela di pagine mediocri con delle grandemente riuscite, scoprirne le deficienze.

Il *Pater estaticus*, un santo anacoreta, parla un linguaggio che manca, non diremo di vera estasi, ma del carattere proprio dell'estasi mistica. Una figura orchestrale sostiene questo canto, concepito, al solito, a metà come arioso e a metà come recitativo; ma questa figura si annuncia sotto l'aspetto medesimo di quella che dianzi serviva per le espressioni più differenti, non eccettuata quella di Mefistofele,



una prova di più del grande imbarazzo secolare nella scelta tra i santi e il diavolo. La melodia del *Pater profundus* manca ancor essa di una nitida linea plastica, nè si svolge con continuità ed affinità di pensieri; stenta a farsi strada, è anch'essa accompagnata da una orchestrazione uguale e incolore; il tutto per ciò resta senza efficacia. Servirà di ammaestramento, a chi si fida delle impressioni ricevute dalle riduzioni per canto e pianoforte, il rilevare l'effetto mediocre prodotto, nella realtà della esecuzione completa, dal canto del *Pater seraphicus* e dal coro degli angeli. Ora, gli è però vero che la melodia, considerata in sè, è debole: ciò deriva dal procedere essa troppo uniformemente per gradi congiunti, per cui stanca presto (ciò che si potrebbe osservare anche pel terzetto della *Magna pec-*

catrix, della *Mulier samaritana* e della *Maria aegyptiaca*); vero ancora che, tolto l'effetto dell'armonizzazione delicata e del pedale, di essa rimarrebbe ben poco; vero, in fine, che l'istrumentazione, nello stato di semplice sostegno armonico della melodia e col contrattempo della *sincope*, senza ravvivar nulla, porta il suo contributo al turbamento del carattere. Ma la causa dell'efficacia incompleta di questo pezzo è da cercarsi altrove, in una ragione superiore. Io non nego che si trovino qui dei tratti fini, eleganti, sani ed improntati di vera e semplice giocondità; ma, mi si consenta l'osservazione, è codesta una giocondità soggettiva e astratta del comporre, piuttosto che un sentimento giusto, riprodotto fedelmente dalla cosa che s'imprende a rappresentare.

Proseguendo, ora noi non intendiamo che di accennare alla falsa espressione del coro *Gerettet ist (è salvo)* degli angeli. Essa è troppo carica, ha una intonazione guerresca che non le si addice del tutto; certo, ella dev'essere eroica, ma questi eroi sono degli angeli e dei santi. Perchè poi le inutili ripetizioni, tanto enfatiche, comuni e stanchevoli e, per di più, condotte in uno stile così antiquato? E perchè, non contento ancora, vuole il compositore insinuare questa frase tra il distendersi del grazioso tema



Qui, nel quadro musicale, il perno dell'efficacia è assolutamente spostato. Anzi tutto, il tema è molto poco celestiale; dirò di più, mi sembra affatto mondano e civettuolo, e il *pizzicato* dell'accompagnamento contribuisce forse a renderlo anche più volgare. Poi esso è troppo ripetuto, pur restando nella sua forma primitiva e finita: non è svolto, la voluta melodica è uniforme, la sua consistenza è debole, quindi è presto sciupata. Certa ingenuità di questo tema che, per la sua eleganza svenevole, non risponde al carattere della poesia, è distrutta dalla sua insistenza. Ciò non sarebbe avvenuto, se il compositore, dimentico del fondo psicologico dell'espressione, non avesse semplicemente dato la caccia a un effetto musicale esteriore, arbitrario ed astratto.

Schumann, dice il suo biografo Wasielewski, non poteva, nell'epi-

logo, stare strettamente attaccato alla parola. Ciò è vero solo in parte. Ma qui si tratta ben di altro: il principio seguitovi dallo Schumann è quello della manomissione inintelligente del testo. La composizione musicale rinnega la necessaria posizione della parola e del verso; essa prende ad prestito l'una e l'altro per tormentarli e asservirli senza pietà a' suoi fini. Perciò, rimangono un esempio della più incredibile indifferenza verso il testo e il senso delle parole le ripetizioni e manomissioni perpetrate dal musicista nel coro dei giovani angeli, che comincia colle parole *Jene Rosen aus den Händen*. Tutto ciò è da mettere insieme colle combinazioni ultra-classiche di Potsdam, durante il periodo acuto della Grecomania ufficiale prussiana, nella quale, per la parte musicale, si era tirato dentro il buon Mendelssohn. Il medesimo sistema è applicato nel brano che comincia colle parole: *Dir, der unberührbaren (A te, l'intangibile)* del *Doctor Marianus*. Le parole di questo personaggio sono arbitrariamente composte pel coro, uno strappo questo sensibilissimo al significato dell'espressione; mentre, al contrario, il *Doctor Marianus* canta sopra altre parole: *Wie entgleitet schnell der Fuss (Come sfugge lesto il piede)*, che non si possono afferrare. Una certa economia di musica e un condensamento della forma possono, forse materialmente, giustificare un simile modo di procedere e, in tal caso, questo è un vecchio espediente degno di maestri di musica più tecnici e meccanici che veri artisti: ma accumulare così confusamente queste espressioni, come in un pezzo concertato, significa tuttavia non lasciarne comprendere nessuna.

Quasi tutta la composizione musicale dell'epilogo è uno strappo continuo alla disposizione e all'ordine della poesia. Lo avvertiremo anche nel terzetto della *Magna peccatrix*, della *Mulier samaritana* e della *Maria aegyptiaca*, come pure nel brano di Gretchen e dei fanciulli beati. In quanto al primo, musicare in tal guisa le parole significa opporsi arbitrariamente a qualunque prescrizione del poeta, col quale si viene in un conflitto inammissibile. Questi personaggi dovrebbero cantar prima *a solo* e unire le loro voci soltanto al verso *Die du grossen Sunderinnen (Tu che a grandi peccatrici)*. Schumann, al contrario, li fa cantare sin dal principio sempre insieme e vi unisce, per di più, anche il coro: *Vernimm das Flehen (Ascolta la fervida preghiera)* per tre volte. Egli comprende tutte le parti in

un sol fascio, ciò che torna più comodo, e per assicurarsi bene della loro solidità, le ferma a chiodi ribattuti, orchestrando in modo, che gl'istrumenti non rappresentano che un raddoppiamento delle parti del canto. Quanto all'altro (il brano di Gretchen e dei fanciulli santi), egli è un seguito di anomalie della composizione musicale. Basti rilevare che un grave turbamento è apportato nella nostra disposizione d'animo ed è provocato, oltre a ciò, un non senso palese, quando il coro dei soprani ripete le parole di Gretchen: *Neige, neige, Du Ohngleiche (China, china, o tu senza uguale)*, mentre i contralti cantano: *Er überwächst uns schon (Egli già ci sopravvansa)* e Gretchen riprende senz'altro *Dein Antlitz gnädig meinem Glück (il tuo sguardo clemente alla mia felicità)*. Le parti del coro affermano queste parole come per aria, e i fanciulli continuano ancora a cantare sotto le parole di Gretchen: *Vom edeln Geisterchor umgeben (attorniato dal nobile coro degli spiriti)*, frantumando e affastellando le frasi.

Quest'opera della confusione e della manomissione del testo resta, s'intende, inavvertita dai più all'esecuzione: non si capisce, non importa capire ciò che si ascolta. Noi parliamo però dell'opera d'arte e non dell'effetto, e parecchie cose passano bensì coperte per il più degli uditori, ma non isfuggono per questo alla indagine critica. Imperocchè la importanza dell'opera d'arte non si sdoppia e questa non vive della vita apparente, ma della sua significazione reale, del suo valore intrinseco effettivo.

XI.

Ed ora veniamo ad esaminare l'ultimo pezzo del lavoro di Schumann, il coro mistico. Francamente, a noi pare uno dei meno riusciti. Il coro mistico è la sintesi morale e filosofica del poema: vi è svelata la sua idea profonda. Il poeta dice: « Tutto ciò che passa non è che un'immagine, quel che è insufficiente, qui è l'avvenuto nella sua forma perfetta; l'indescrivibile qui è fatto compiuto; l'eterno femminile ci conduce verso i cieli ». È il regno dove la nota umana cessa, dove tutto è pace santa e salute, il regno del sognato fine alle aspirazioni, della sospirata e perfetta contemplazione, la vita dove non è nè desiderio, nè meraviglia, nè caducità. Quando si leggono

questi otto versi nella lingua di Goethe, l'anima nostra vive in un aere talmente puro e sublime, da non sentir più, per le cose terrene, che una profonda pietà.

Come si contiene ora la musica di Schumann di fronte alla divina concezione di Goethe? Il musicista immagina una composizione corale divisa in due parti: un adagio e un allegro. E così che il concetto di Goethe è svisato da cima a fondo.

Non si sa come il musicista, stando all'espressione, tutta unitaria per contenuto e forma, potesse trovare la necessità di dividere il suo coro in queste due parti, dissimili tanto, che l'una è la negazione dell'altra, la necessità di interpretare in questa doppia guisa, censurabile e cattiva, la poesia di Goethe. Anche quando, insoddisfatto della prima elaborazione dell'allegro, egli ne escogita una seconda su temi differenti, non s'accorge che questo tempo vivace è in aperta contraddizione con l'ampio, solenne e tranquillo carattere della poesia. Vi avevano forse due verità per Schumann, che non gli bastava di avere interpretato la parola e il sentimento con la grandiosità dell'adagio, non vera però neanch'essa, perchè nè aperta nè calma causa l'abuso delle languide successioni cromatiche, e doveva interpretarli anche una volta con la scomposta e triviale vivacità dell'allegro? Ma no; questa non era una preoccupazione di Schumann. Il vero è che egli aveva semplicemente sentita la necessità di sacrificare la sua intuizione poetica ad un convenzionalismo, ad un effetto musicale. E ciò faceva Schumann, l'ironico sprezzatore dell'usitato e del convenzionale nell'arte, l'ardente *Davidsbündler*! In fede mia, il professore di musica aveva soppiantato l'artista.

Vi sono alcuni che dicono aver pur sempre la tradizionale forma musicale le sue esigenze: l'effetto è l'effetto; esso ha ragione di tutto; viva dunque l'effetto. Quelli che parlano così non meritano fede. Dietro a loro sta l'ignoranza e l'inganno. Essi partono dal concetto della musica pura, (e anche qui, come è interessante il bello che essi sostengono!) dimenticando che nel dramma contenuto e forma sono un *quid* poetico-musicale indivisibile. Essi non capiscono nulla del valore drammatico della poesia, compongono e giudicano alla stregua del valore della nota musicale. Essi sono i poveri della musica e gli accattoni della poesia.

Il carattere della poesia di Goethe è imperfettamente riprodotto

nella introduzione del coro mistico di Schumann, cioè nel tempo lento, ed è svisato del tutto nel tempo *allegro*. Noi alludiamo alla prima elaborazione. La musica del primo tempo non è aperta, calma, pura abbastanza per la grande semplicità, la limpidezza, la ineffabile serenità, la nobile indifferenza, la santa quietudine dello stato d'anima, in cui ci trasporta la poesia di Goethe. Il suo sentimento è ottuso, trattenuto, imbarazzato, si libera a stento, causa anche (oltre il già detto) la grande predilezione del *ritardo* nella risoluzione degli accordi. Oh chiara e semplice bellezza delle poetiche figure di Goethe! La musica vi s'ispira per deformare e distruggere.

Ma lasciamo il primo tempo ed occupiamoci delle due differenti composizioni dell'*allegro*.

L'*allegro* in $\frac{2}{2}$ è un concerto vocale, che si svolge sopra temi per lo più immaginati strumentalmente e però ridotti per le voci. La condotta e la postura di queste non sono poi sempre tali da riuscire — anche in causa di parecchie posizioni troppo late — ad un vero e potente effetto, sia pur semplicemente di sonorità. Egli è un pezzo d'arte arcadicamente pensato, più accademico che artistico; è una aggiunta di carattere teatrale, una stretta di finale d'opera. Esso, come in genere i fugati e simili pezzi artificiali, prescinde, a cagion della forma, da qualunque relazione naturale colle parole. Uno dei suoi difetti di dettaglio — dopo il difetto generale di concezione — è quello dell'esagerato cromatismo, il quale ripudia ogni plasticità, stempera ogni idea ed ogni forma in maniera sensuale e bislacca e fa sì che al posto dell'aspirazione infinita, che il musicista vi diluisce, non resta, in realtà, che una debolezza, una mollezza servante, un farneticare musicale fantastico, misto a degli accenni di canzone popolare, come nel tema:



I romantici giocano ancora con questi elementi estremi. I temi sono brevi, ripetuti, ricantati e senza importanza.

Per ottenere uno sviluppo considerevole ai temi musicali, quale, secondo una forma preconcipita, il musicista desiderava, era d'uopo ripetere ma non manomettere e confondere le parole. Le conse-

guenze di questo procedimento sono paragonabili soltanto a quel che avviene in certi pezzi concertati della vecchia forma dell'opera, in cui frasi, versi, parole sono buttate qua e là senza senso e a caso, per servire alle entrate e allo svolgimento delle parti del canto. Sugli otto versi di Goethe si sviluppa dapprima l'adagio col tema seguente:



L'allegro comincia invece (chi ne scopre la ragione?) colla seconda coppia di versi: *Das Unzulängliche hier wird Ereigniss* (cioè che è insufficiente, qui è l'avvenuto nella sua forma perfetta) e si svolge tra continue ripetizioni delle altre due coppie: *Das Unbeschreibliche hier ist's gethan*, *Das Ewigweibliche zieht uns hinan* (L'indescrivibile qui è fatto compiuto; l'eterno femminino ci conduce verso i cieli). Solo eccezionalmente il coro riprende il tema iniziale (ora in tempo vivace) sulle parole: *Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniss* (cioè la prima coppia di versi), mentre simultaneamente i soprani del primo coro e il soprano solista cantano insieme: *Das Unzulängliche hier wird Ereigniss*, saltando così (una parte del coro) a piè pari la seconda coppia di versi. E qui non è tutto. Il compositore fa anche entrare più innanzi le voci isolate e sparse, con una frase, con due parole, anche con una sola, e perfino con dei semplici suoni; cioè egli ripete, p. e., qua e là la parola *zieht*, a intervalli di una o due battute. Questo *zieht, zieht, zieht* continuo, che le voci vanno ripetendo come un'eco, è di effetto assolutamente comico; è un'amenità a tutta prova. Sì, qui realmente il compositore fa l'indescrivibile (*das Unbeschreibliche*), ciò che diede altra volta occasione di parodiare così: *Das Allerlustige hier ist's gethan* (qui si fa la cosa più lepida di tutte).

L'istrumentazione di questo coro è fiacca ed elementare: essa non fa che raddoppiare le parti vocali. Non una figura istrumentale interessante, non un qualche arricchimento, qualche passaggio che venga a conferire energia, splendore, vita a questa disordinata compagine di temi e di suoni. La istrumentazione non è che una continua ripetizione, tal quale, del concerto delle voci e, per tutto colorito, a dei passi vocali come questo:



i violini si uniscono accompagnando così:



Dopo la non felice disposizione delle idee musicali e dello istrumentale, ciò che a me sopra tutto spiace è la maniera veramente mancante di ogni riguardo, anzi indegna, con cui sono trattate le parole come espressione. Questi soli e queste parti di coro, in certi passi, non sono le voci di anime beate che inneggiano, ma sembrano quelle di una turba di briachi che si azzuffano. Invece della mite e serena espressione del puro pensiero filosofico, della grande nobiltà mistica, della pace soavissima e celeste che spira dalla poesia di Goethe, l'allegro mistico di Schumann è un seguito di canti grossolani, assordanti e piazzaiuoli. Vi sono delle espressioni, le quali non lo stato di anime assortite in una estasi calma e contemplativa riproducono, ma piuttosto somigliano a un gridare confuso, a un vaniloquio di dementi agitati. Dopo il tema iniziale dell'allegro

Vivace.



è anche più rude, forsennata e violenta l'altra:



La scala enarmonica dei bassi,



collocata come una curiosità sotto il contesto delle altre voci e non giustificata da alcuna relazione caratteristica coll'espressione poetica,

è gettata là come una pura stramberia sonora e fa di questo passaggio una babilonia vocale. Esso ci presenta all'immaginazione alcuno di quei quadri della scuola fiamminga, nei quali dei popolani, tra lo spumeggiar della cervogia, alzan le lor voci rauche e confuse, urlando e schiamazzando nella vecchia osteria. Questi temi e passaggi, compreso l'episodio



e l'altro ancora



non sono molto adatti per le voci; qualcuno anzi è addirittura concepito strumentalmente e strumentalmente combinato e svolto (1).

Ma basta ormai intorno alla prima composizione di questo strano coro mistico. Schumann vi preferiva la seconda; ora neppur questa è all'altezza della poesia. Prima di tutto le voci entrano a tratti spezzati, talora isolate, sì che non fanno effetto. Secondariamente esse

(1) Ricordo, fra temi di questa specie, cioè di natura più strumentale che vocale, anche il seguente, nell'epilogo medesimo:

Contr.
Ne-belnd um Fel-sen - höh' spur' ich so e - ben,
Bassi
Ne-belnd um

re-gend sich in der Näh ein Gei-ster - le - ben
Fel-sen - höh' spur' ich so e - ben

sono trattate in maniera non conforme alla loro natura e le tessiture sono sforzate. Come Schumann potesse così illudersi su questa seconda composizione, noi lo comprendiamo appena. Forse egli vi riscontrava, in genere, maggior compostezza e calma. Vi sono altresì degli sviluppi contrappuntistici maggiori e più belli, che, per il musicista, la rendono certamente interessante. Per questo lato essa è preferibile. Oltre a ciò essa ci verrebbe incontro con minori volgarità, p. e., nel suo insieme, non con quell'allegro, che fa spesso del coro mistico una musica da circo equestre. La prima composizione può bensì essere di maggiore effetto, anzi lo è indubbiamente, ma essa è in contraddizione assoluta col carattere della poesia; forse ha più vita, ma vi rifulge meno arte.

Schumann scrive, nella partitura originale, a pag. 458 *bis*: « Quando si eseguisce la terza parte soltanto [cioè delle Scene: la trasfigurazione di Faust], il compositore desidera si adottino questa introduzione e il maggior coro finale [cioè la seconda elaborazione] »; e a pagina 415 egli nota: « Se si eseguisce la seconda elaborazione del coro finale, si attacca qui [e indica il punto di attacco] ». Finalmente, in testa alla seconda elaborazione, egli scrive: « La seconda elaborazione è da preferirsi alla prima ». La edizione Breitkopf & Härtel ha ommesso queste avvertenze, ma ha fatto male. — Questa seconda elaborazione è di minore effetto e più lunga, ma è più dignitosa, calma e solenne, e lo Schumann ne raccomanda l'esecuzione nel caso però che delle tre parti del lavoro non si eseguisca che l'ultima. Ma con l'ultima delle avvertenze, scritte nella partitura, la sua predilezione rimane e il suo desiderio resta precisato. In verità, noi dobbiamo riconoscere che in fondo alla preferenza di Schumann vi è un sentimento giusto e un criterio artistico fine, se si considera il coro mistico come un pezzo di musica isolato. Ma quando codesto coro debba intendersi come una parte del tutto, nascono dei dubbî, che noi non sappiamo risolvere, ma che, in ogni modo, esponiamo. Nella prima elaborazione vengono sviluppati temi affatto nuovi, cioè non ancora uditi nel corso dell'intera cantata: nella seconda, oltre al nuovo tema,



Das E - wig Wei - bli - che sieht uns hi - nan etc.

l'autore prende a trattare in nobilissima e solida maniera di contrapunto l'altro tema:



Ora, il perchè Schumann abbia scelto questo tema, che è annunciato nella seconda parte del suo lavoro (Scena Ariete e Faust), è inesplicabile. Qui, nel coro mistico, l'espressione delle parole non istà in nessun rapporto, nè diretto nè indiretto, colla situazione donde quel tema è tolto. Ma, ammesso pure, che una qualche relazione vi fosse, il compositore non ne terrebbe poi nessun conto, perchè, raccomandando espressamente di attenersi alla seconda elaborazione del coro mistico sol quando delle sue Scene non si eseguisca che la terza parte, egli avrebbe così tolto all'ascoltatore ogni possibilità di riferire quel tema a una situazione drammatica della seconda parte, che egli effettivamente non ha ascoltata. Perchè dunque lo Schumann si è servito di quel tema? Non si può ammettere che egli lo abbia voluto presentare come qualcosa di nuovo: sarebbe puerile. Che esso sia tale da avere un significato preponderante nell'intero lavoro, neppure. Nessun tema ha questa importanza nelle scene del *Faust*. Non ci resta che pensare ad una ragione occulta e misteriosa che ne lo abbia consigliato, oppure che un tal procedimento sia l'opera del capriccio. Comunque sia, noi, per la verità, non possiamo escludere che, all'epoca in cui Schumann venne nella determinazione di ricomporre l'allegro del coro mistico, nel 1847, la sua vena, non diremo che fosse inaridita, ma lasciava però sentire lo sforzo. Il lavoro estetico continuo la aveva forse impoverita. La tenacità del comporre, oltre a ciò, aveva già sensibilmente scossa la salute del compositore, andava compromettendo la sua facoltà intellettuale e la sua inventiva musicale in ispecie.

XII.

Il lettore si aspetterebbe forse che, per completare questo studio, noi parlassimo della *Overture* che precede queste scene, composta tre anni dopo aver terminato il lavoro e quattro anni dopo averne

fatta eseguire, per la prima volta, la sola terza parte. Ora, in rapporto a questa composizione, noi non abbiamo che brevi osservazioni da fare e sono le seguenti.

La carriera di Schumann era presso al suo termine: a quest'uomo, a questo grande artista, che aveva composto dei capolavori immortali, non bastava più la forza per connettere le più semplici idee musicali. Era l'esaurimento. La sua mente come il suo fisico erano presso a dissolversi. A Düsseldorf, in una festa musicale, egli aveva dovuto riconoscere che anche il posto di direttore d'orchestra non era più per lui: fu uno scandalo, una catastrofe. In questa condizione fisica e spirituale malata, a poca distanza dal suicidio, che doveva tentare, e dall'entrata nel manicomio, egli scrisse questo pezzo di musica, che rispecchia già il suo stato di parossismo nevrotico, lo squilibrio della mente, il delirio. Sono capricci ed arabeschi bizzarri e bisbetici dettati da un umore eccessivamente lunatico; per essi è sciolta e dimenticata troppo la forma. L'allegro di questa composizione, come Schumann lo ha immaginato, è la metà più lento di quello che ordinariamente si eseguisce: egli non avrebbe potuto seguire la celerità del tempo che d'ordinario si prende. Ma in quanto alla costruzione dei temi, alla nessuna loro vicendevole relazione, alla irritazione che domina il loro succedersi, senza che un sol momento di efficacia qualsiasi ne derivi, egli è un tutto intensivamente pensato, ma caotico ed in nessuna relazione col seguito delle scene. Nessuna idea dominante e tipica vi ha, nella quale sia visibile un sol punto di unione con qualche situazione o affetto o carattere del dramma, se non forse l'eterno



È l'opera di una mente che si sfascia, di una fantasia perduta, è la fase estrema di un'aspirazione delirante, che si slancia, come colta da una strana vertigine, per arrivare nel nulla. Essa non lascia vedere, con immensa tristezza, altro che le rovine di un fantastico ingegno. Wasielewski dice questa *ouverture* un aborto. Sarebbe meglio dire che essa è uno sforzo calcolato per tre anni a fine di far esprimere alla musica ciò che essa non può e per mettere alla portata

dei suoni l'oggetto irraggiungibile, inafferrabile di un'aspirazione spasmodica e convulsiva.

Io ho terminato il mio compito. Ho inteso di fornire una critica d'arte produttiva, discostandomi dalle vie battute sin qui: ho descritto un prodotto dell'arte, riducendolo alle sue cause, al punto dove esso, visto precisamente in queste sue cause e in sè medesimo con rigorosa oggettività, viene ragionato, giustificato e compreso. Anche oltre e sopra la potenza dell'ingegno c'è qualche cosa che ne determina i fatti e li vuole inevitabilmente così. Nessun prodotto dell'umano ingegno si sottrae a questa ricerca. Ho inteso ancora di stabilire i veri punti di vista, pei quali può aversi una ragione delle determinate tendenze che informano l'arte di Schumann e s'incarnano in un suo prodotto speciale. Chi ha buon orecchio, sente chiaramente, in questo lavoro, il grido di « libertà, libertà ». È il grido con cui il musicista romantico tedesco era mosso e muove in campo contro il dominio dell'arte straniera, contro la reazione di Rossini e dei Francesi. Questa reazione era, in Germania, arrivata a un punto tale, che un cambiamento diventava una necessità storica. Essa aveva provocato una sommossa, una rivoluzione e un mutamento: Weber, Schumann, Wagner.

Tuttavia a noi premeva di entrare, questa volta, nello spirito della fase media di questa necessaria evoluzione dell'arte, nella fase di Schumann. Essa è interessante ed originale, sebbene, in forza, inferiore assai alle due fasi estreme. Essa fu una ribellione fortemente idealizzata; fu, com'egli la disse, il quasi-sonno romantico-classico della musica tedesca; fu una fermata nella evoluzione dell'arte tedesca; essa le impedì di penetrare nella vastità della massa del popolo; fu ristretta e per ciò arbitraria. Al genio del dramma, alla forma d'arte più ampia, libera ed elevata, doveva essere riservato di riprendere la lotta e di vincere. Altre reazioni ed altre lotte verranno; è il destino della umanità. Noi ne udiam già le grida all'intorno; e però tutto ci dà forza, tutto c'ispira coraggio. Soltanto bisogna che noi le combattiamo con maggior senno di quel che sia avvenuto pel passato.

L. TORCHI.

L'accompagnamento degl'Istrumenti

nei melodrammi italiani della prima metà del seicento.

Sotto questo titolo, che è quel medesimo che io apposi ad un mio scritto pubblicato nel primo fascicolo della *Rivista musicale italiana*, 1894, il sig. Dr Hugo Goldschmidt, nei *Monatshefte für Musikgeschichte*, n. 4 e 5 del 1895, tratta lo stesso argomento, accordandomi l'onore di una polemica, dalla quale, allo stato dei fatti, poco più potrà uscirne di differente da ciò che già in quel primo articolo fu detto. Perchè, me lo perdoni il chiaro scrittore, alla sua asserzione, di aver da esporre dei risultati *sostanzialmente diversi* dai miei, io ho creduto solo con un certo sforzo. Ma comunque sia, preso atto della dichiarazione del Goldschmidt, ho cercato avidamente nel suo articolo questi risultati, ed ora spetta a me di osservare se vi siano e di verificare se il mio onorevole contraddittore abbia realmente raggiunto lo scopo che si era prefisso.

È inutile che io richiami le conclusioni alle quali era pervenuto nel mio scritto. Si trattava di vedere se, nei melodrammi italiani della prima metà del '600, l'accompagnamento strumentale fosse improvvisato dai suonatori d'orchestra, o in tutto o in parte, e in tal caso, in qual parte.

Il Goldschmidt, forse per affermarsi subito con qualcosa di differente e di nuovo, comincia col servirsi delle stesse mie citazioni, facendole passare per sue, e trae anche una volta dal *Desiderio* del Bottrigari e dalle *Imperfettioni* dell'Artusi quei medesimi passi, occorsi a me in appoggio alle argomentazioni mie, e non già per combatterle, come si potrebbe credere, sibbene per riconfermarle. Una pretesa di asserire qualche cosa, che valga come correttivo ad una

mia opinione, la abbiamo soltanto là dove è detto che, nelle partiture dei primi compositori drammatici, non vi siano segni di sorta per indicare la partecipazione dell'orchestra; che vi abbia soltanto un basso continuo per lo più non numerato; e che però il trarre da ciò la conseguenza che l'accompagnamento spettasse esclusivamente ad un clavicembalo, ad un organo o ad una spinetta e che il suonatore lo abbia improvvisato sopra il basso dato, sia erroneo. Ora, non solo nel mio articolo non vi è neppure una parola la quale lasci supporre avere io opinato, che a tradurre gli accordi dati da quel basso continuo si ricorresse esclusivamente agl'istrumenti sopra indicati, ma vi sono altresì specificate più sorte di istrumenti, che entravano a far parte del concerto accompagnante i primi melodrammi. Chè anzi, non io, ma i detti autori, nelle prefazioni delle loro opere, a mia conoscenza almeno Peri, Caccini, Gagliano, Landi ed altri, indicano il nome degl'istrumenti coi quali furono eseguite le parti d'accompagnamento, e se il Goldschmidt le leggerà, vi troverà pure altri nomi oltre quelli di spinetta, organo e clavicembalo. Non è poi una opinione o un'induzione mia quella che egli, con un po' troppo di fretta, crede di trovare erronea. Essa è l'opinione del Peri, del Caccini, del Guidotti, del Cavalieri e del Landi. Domando io, come si fa a non ammettere che i suonatori aggiungessero qualche cosa, improvvisando sul basso continuo, quando il Peri p. e. dice chiaro e tondo che cosa essi dovevano improvvisare e cioè le parti medie delle armonie, le quali egli non scrive per comodità e che però « *lascia al giudizio del suonatore* »; quando il Landi avverte, nella prefazione del *S. Alessio*, che gli « *accompagnamenti delle consonanze e dissonanze si son ridotti in numeri di sopra e di sotto al basso continuo, ecc. onde al rimanente supplirà la discrezza dei suonatori esperti* ». Il canto è dato ed è dato il basso; restano ad improvvisarsi le parti medie colle armonie che non si scrivono. S'improvvisavano cioè all'epoca delle prime opere; più innanzi si leggevano su di una intavolatura del basso: questo io ho detto. L'affermazione mia, che il Goldschmidt dice erronea, è la più naturale, è l'unica autorizzata.

Egli rileva poscia dei dettagli di notazione, cose quanto mai note, da molti osservate nè da me trascurate al certo, un'erudizione minuta che non si sa in qual parte possa suffragare la tesi dello scrittore. In carreggiata egli vi torna domandandosi: In qual modo dobbiamo

noi pensare sia avvenuta la esecuzione sulla base del *continuo*? Tralasciamo di discutere circa l'accompagnamento mediante un istrumento solo. Ricostruirlo potrebbe essere cosa delicata e fors'anco malagevole, in considerazione del gusto musicale d'altri tempi e assai remoti, per avvicinarsi al quale è d'uopo far come uno sforzo a sè stessi, ma giammai dal punto di vista della tecnica. Ognun sa come si accompagnava al '600 con un liuto, una tiorba, un clavicembalo, un chitarrone ecc. Il nocciolo della questione resta pur sempre l'accompagnamento di più istrumenti, di un'intera orchestra. È pensabile (si domanda il Goldschmidt) che una maggioranza di suonatori improvvisasse l'accompagnamento? Ed io, alla mia volta, domando, dove ho mai detto che fosse la maggioranza di essi quella che improvvisava? Anzi, tutto il contrario: io dissi che improvvisavano soltanto i suonatori di istrumenti che eseguivano contrappunti, imitazioni e melisme, dunque la minoranza di essi e per fortuna. Coll'appoggio di molti passi tolti alle fonti, da opere pratiche e teoriche, mi parve di potere affermare, che quella sola parte dell'accompagnamento, la quale consisteva di passaggi, contrappunti ed abbellimenti, era improvvisata sulla base di una intavolatura del basso, che ogni suonatore aveva innanzi a sè, sul leggio, come parte d'orchestra, mentre la parte dell'armonia era letta sopra un foglio di carta, in cui l'armonia medesima era stata distesa quale risultava dal basso. È chiaro? Ma al Goldschmidt ci ha voluto molto per non capire. Ora, a meno di contraddire il Doni, l'Agazzari, il Cerreto, il Conforti, una tale induzione è l'unica che abbia una base seria, date le conoscenze che abbiamo oggi.

Ma, prima di inoltrarmi nella disamina del come il mio illustre contraddittore abbia interpretato gli argomenti da me addotti e rilevati in verità dai migliori autori, mi preme di fargli notare come egli abbia compreso al tutto falsamente una mia affermazione, anzi l'abbia per tal modo svisata, che da questo suo errore ne consegue una serie non piccola di equivoci, nei quali egli è involontariamente caduto. Goldschmidt dice che l'opinione sviluppata da me è questa: i suonatori d'orchestra italiani del sec. XVII avrebbero improvvisato gli accompagnamenti dei canti monodici sempre e dappertutto. Ed io affermai e sostengo che essi, eseguendo le opere, hanno improvvisato IN PARTE gli accompagnamenti dei recitativi, delle arie, dei duetti

e dei cori, di tutti i pezzi insomma, anche di quelli in forme chiuse. E ripeto, improvvisata ebbero *una parte* e letta *un'altra*, a seconda della specie degl'istrumenti che suonavano. Ma il Goldschmidt aggiunge avere io affermato che ogni suonatore teneva innanzi a sè, sul leggio, per meglio orientarsi, una copia speciale del *basso senza numeri* e ciò non essere ammissibile. Ora, neanche qui, perdoni il mio chiarissimo contraddittore, egli m'ha inteso; perchè, al contrario, io ho detto che il suonatore teneva innanzi a sè una parte, in cui era stata distesa per intero l'armonia trascritta dal basso continuo; dunque che egli non solo aveva innanzi a sè qualcosa più che il basso senza numeri, ma precisamente più che lo stesso basso numerato. E questo ho dedotto dal Doni. Dissi poi, e credo pel primo, di ciò che fossero presumibilmente i *partassi*, di cui servivansi gli esecutori di contrappunti e di melisme.

Ma il Goldschmidt ha promesso di esporre i risultati delle sue ricerche, i quali, a detta di lui, sono sostanzialmente differenti dai miei.

Siamo tanto abituati, noi ignoranti d'italiani, a ricevere delle lezioni dai tedeschi sulle stesse cose nostre, che non ci sorprende punto il sentirci parlare con quel tono di superiorità che li distingue. Ma pazienza. Ciò, se non per piacere, finirà per convincere, quando le questioni vengano studiate con nuovi elementi d'analisi, nuovi argomenti e nuove prove. Sarà però cosa oziosa e vano orgoglio la pretesa di una confutazione quando, invece di combattere gli argomenti dell'avversario, questi medesimi si raccolgano e positivamente s'impieghino a sostegno della propria tesi. Come! Arrivare a delle conclusioni differenti con un simile sistema? — Vediamoli, per altro, questi risultati differenti.

Il Goldschmidt vuole ricostruire il senso delle fonti che io non ho, secondo lui, bene interpretato. Egli dice insostenibile la improvvisazione e la esistenza di questa copia del basso non numerato come parte d'orchestra: or mentre io lo assicuro che, non già di basso semplicemente, ma di intavolatura del basso ho parlato, ed ho distinto tra lettura ed improvvisazione, ho tutta la fede immaginabile, per la serietà degli autori ai quali mi appoggio, che dal principio da me ammesso dovrà uscirne, tosto o tardi, la verità completa. La *ricostruzione del senso delle fonti*, la vera, come la intende il

Goldschmidt, vedrà ognuno che è precisamente quella che io ho prima di lui riferita e che egli, per aver male inteso, crede essere sua.

E tiriamo innanzi. Goldschmidt rammenta ancora che il compositore o il direttore d'orchestra sceglieva gl'istrumenti, coi quali la musica doveva eseguirsi e assegnava loro le parti. — Quali, in nome di Dio, se non la ugual copia del basso continuo spartito? — E per ispiegarsi come procedeva questo lavoro, ricorre ancora egli all'opera dell'Agazzari: « *Del sonare sopra 'l basso con tutti li Stromenti, etc.* », da me più volte citata, ripetendo quel che io stesso ne trassi in appoggio alle mie affermazioni e soffermandosi ad un passo, che egli crede non avere io abbastanza apprezzato. E il passo sarebbe questo: l'Agazzari prescrive che il suonatore del basso generale deve porre sopra le note di questo, coi numeri, tutte le consonanze e le dissonanze che il compositore ha inteso. Questo suonatore del basso generale, soggiunge il Goldschmidt, non era altro che il direttore d'orchestra. Sicuro. E che cosa ho detto io? Che ogni singolo suonatore riceveva una parte in cui il basso era spiegato nelle sue armonie, ne' suoi accordi. O che questa parte sarà forse caduta miracolosamente dal cielo come la manna agli ebrei? Quale colossale scoperta è mai quella del Goldschmidt, la quale gli permette d'affermare che qualcuno avrà procurata questa armonizzazione! E chi poteva essere costui se non il compositore stesso o il primo suonatore d'orchestra, cioè il direttore? E l'articolista continua col pensare e citare e scrivere quel che io ho pensato, citato e scritto intorno alla partecipazione degl'istrumenti e alla parte presumibile che eseguivano, fino a domandarsi, come io ho fatto, perchè i maestri non scrivevano le partiture (1) e a rispondere colle parole che io tolsi all'Agazzari: per comodità, per esigenze dello stile dell'epoca, ecc. E viene poscia al Doni, riproducendo i passi dei quali mi sono servito, per riaffermare, egli il Goldschmidt, anche una volta, non so con qual matto gusto pappagallesco, l'esistenza di questa copia della intavolatura del basso armonizzato usata come parte d'orchestra. Son questi i

(1) Non è esatto, come afferma il Goldschmidt, che partiture complete se ne abbiano primieramente con Gluck, Mozart e Haydn. Pergolesi, Vinci, Sarro, Di Majo, Galuppi, Tomelli, Leo, Borghi, Anfossi, Traetta, Manna, Andreozzi, Giordani ed altri scrissero partiture complete.

risultati essenzialmente differenti dai miei? Vuol egli riprovare ciò che io ho provato? Padronissimo. E, per di più, spendere come correttivo delle mie opinioni le mie opinioni medesime? Il giochetto è comodo, ma ormai dura un po' troppo.

L'ultima scoperta del Goldschmidt è questa: che io sono in errore ammettendo che i suonatori d'orchestra improvvisassero alla mente. Dissi nel mio articolo, e lo ripeto per l'ultima volta, che la improvvisazione, secondo me, rifletteva le parti di abbellimento e i contrappunti. Or se questo è un errore, Goldschmidt non fa che confermarlo, dicendo *che la conformazione e l'abbellimento di ogni parte ornamentale si appoggiava sopra un'intavolatura o partitura, che ogni suonatore aveva innanzi a sè*. E se per lui correggere significa confermare quel che altri dice, buon pro gli faccia, tiri avanti e si diverta.

Le considerazioni che seguono sopra la convenienza e l'opportunità che ogni suonatore tenesse l'occhio sopra una intavolatura del basso, se il mio onorevole contraddittore permette, sono pure le mie. E così? Le conclusioni del Goldschmidt non sono già sostanzialmente diverse ma perfettamente uguali alle mie. Egli sa se la ricerca che io intrapresi sia malagevole: nulla di più naturale dunque, di più probabile, di più accetto, anzi di più desiderato che le correzioni per me, ma purchè esse siano tali davvero e la questione ci guadagni. In caso contrario, le respingo come roba inutile e, per giunta, poco divertente.

L. TORCHI.

Arte contemporanea

LA POESIA E LA PROSA DELLA MUSICA

LA MUSICA SENSORIALE — LA MUSICA SENTIMENTALE
IL PENSIERO MUSICALE — LA LOGICA MUSICALE
L'INTERPRETAZIONE DELLA MUSICA — LA TRADUZIONE DELLA MUSICA
LA POESIA DEI SUONI — LA PROSA DEI SUONI.

Rileggendo il bel libro di Jules Combarieu, « *Les rapports de la musique et de la poésie au point de vue de l'expression* » (Paris, Alcan, 1894), del quale ho già discusso e discusso in un passato fascicolo della « *Rivista musicale italiana* » (3° fascicolo, 1894), sotto il titolo: « *La musica nella classificazione delle arti* »; meditando sopra una breve polemica che ne seguì tra il medesimo Combarieu e il suo severo censore Lionel Dauriac nella « *Revue philosophique* »; e infine confrontando la « *Psychologie du musicien* » di costui con le brillanti ricerche di Maurice Griveau su « *Le sens et l'expression de la musique pure* » nella nostra rivista (4° fascicolo, 1894); mi è parso d'aver trovato un nuovo e più alto e più luminoso punto di vista da cui guardare la vecchia e vessata questione del potere espressivo della musica, e particolarmente del suo valore intellettuale, dell'esistenza d'un pensiero musicale propriamente detto, della possibilità d'un linguaggio melodico, e della sua traducibilità in linguaggio comune, o verbale.

Dico subito, che a mio parere si deve rispondere affermativamente a tutti questi quesiti inclusi nella questione generale: ma dimostrando la tesi con tutt'altri argomenti, ed in tutt'altro senso, da quelli usati comunemente.

Ogni arte è capace di riprodurre, direttamente o per suggestione, delle immagini parziali (ottiche o acustiche, tattili o muscolari, sapide od olfattive) delle cose reali che costituiscono il mondo; ed ognuna, secondo me, è suscettibile di ridestare, pel tramite di queste immagini, anche le emozioni che con esse di solito sono connesse nella realtà; e come le emozioni, i pensieri; e come i pensieri, le idealità che vi si connettono: onde si ha un'arte puramente sensoria, quella che non dà che le immagini; una sentimentale, che vi aggiunge l'elemento emotivo; una intellettuale, che vi sovrappone il dato teorico; ed una ideale, che le corona con un'aureola mistica.

Ma la musica, come ho dimostrato nel citato articolo sulla classificazione delle arti, è un'arte inferiore rispetto alla mimica ed alla letteratura, come lo è l'architettura rispetto alla scultura ed alla pittura: tant'è vero, che mentre molti animali fan della musica (uccelli cantori, rane, grilli, cicale) e dell'architettura (uccelli nidificatori, api, termiti, ragni), pochissimi fan della danza (mosche), e nessuno, ch'io sappia, della scultura, della pittura o della poesia; il neonato, che « sente » la ninnananna, non « sente » altrettanto nè il gesto nè la parola della nutrice; fanciulli, selvaggi, volgo, canticchiano ariette e percuotono in ritmo bastoni, ed elevan piramidi ed obelischi di sassi, quando non sanno ancora tracciare il più rozzo disegno, nè tanto meno compor la più ingenua poesia; gli *enfants prodiges*, rarissimi nella letteratura, nella pittura, nella mimica, nella scultura, son relativamente frequenti nella musica, e lo sarebbero, forse, nell'architettura, se n'avessero i mezzi a disposizione; gl'indifferenti alla musica spesseggiano molto di più fra gli spiriti colti che non tra gl'incolti, mentre tutto l'opposto succede per la letteratura; ed anche di quelli, tra gli uomini superiori, che gustan la musica, i più non la gustan che a patto che sia associata nel melodramma alla poesia, o nel ballo alla mimica: pura, isolata, essa si rivela quasi sempre impotente a conquistare le anime più evolute (è il Dauriac, che l'afferma, non io), perchè di tutte le arti è la più povera, la più semplice, la più esclusivamente arte, cioè la più inespressiva, quella che non carezza che il senso uditivo, e, per riflesso, il senso oscuro e profondo viscerale, ma senza portar nel cervello alcun elemento morale, intellettuale o ideale. Private la musica del significato convenzionale che le attribuiscono i versi

su cui fu composta, e non avrà più nessun senso (è sempre Lionello Dauriac, qui, che parla), come non l'ha infatti una fuga di Bach nè una sonata di Beethoven: arte puramente sensoria, ornamentale, decorativa, il cui valore, per quanto grande, è affatto indipendente da qualsiasi fattore spirituale, ed è quindi paragonabile, per natura, se non per grado, a quello delle più semplici sensazioni tattili, gustative ed olfattive. E tant'è vero, che i musicisti sono sovente nel maggiore imbarazzo, quando, data l'ultima mano a una loro composizione senza parole, devono intitolarla, vale a dire, in sostanza, assegnarle un significato, che realmente non ha: il più delle volte, ne lascian la cura e la briga al loro editore!

La così detta musica descrittiva, tuttavia, non è già più in questo caso: può mancare di sentimento, ancora, e di pensiero propriamente detto; ma rappresenta già qualche cosa; ha già un sostrato oggettivo; è già l'immagine sonora di qualche oggetto reale, cui si può quindi assegnare un nome, e che si può tradurre tanto in parole, quanto in colori, od in forme, od in gesti: tradurre, dico, o effettivamente coi mezzi tecnici d'un'arte diversa, o mentalmente soltanto, in immagini cerebrali più omogenee alla prevalente fantasia di ciascuno, verbale in questo, cromatica in quello, motrice in quell'altro individuo: in che appunto consiste per lui il « capire » la musica descrittiva, come in quelli che la trasportano in arte diversa l'« interpretarla »: ciò che vedremo meglio più oltre.

*
* *

Io però ritengo che la musica sia dotata, come ogni altra arte, e forse, appunto in ragione della sua primitività, semplicità, universalità, più d'ogni altra, di grandi, vaste, meravigliose potenze espressive: e, come per le altre arti, non condivido punto l'opinione del Torchi, il quale considera come una degenerazione dell'arte lo sfruttamento di queste potenze: tanto da giungere a dire che « la pittura finisce », quando i volti delle madonne, già fatti sentimentali e patetici nei Caracci, nel Domenichino, nel Guercino, giungono addirittura a tradurre le anime delicate e quasi moderne col Cigoli, col Dolci, col l'Albano; e che la musica « sacrifica la purezza della linea plastica », quando dai madrigali d'Andrea Rota e di Giovanni Gabrieli passa

alle forme analoghe più sentite di Leon Leoni e di Marco da Gagliano. Non divido quest'opinione, se non quando alla sostanza venga realmente sacrificata la forma: il che non solo non è necessario, ma, di regola, anzi, non è: l'elevarsi del contenuto portando invece per conseguenza ordinaria, ed avendo anzi per condizione, l'arricchirsi e il perfezionarsi eziandio della tecnica.

Che la musica abbia poteri emotivi, pur rimanendo musica vera, nell'ordinario significato della parola, anzi pei più guadagnando tanto in valore quanto più intensamente si esplicano questi poteri, è ciò che è meno frequentemente e meno tenacemente contestato: nessuno vorrà negare, ad esempio, che, per ragioni fisiologiche già in massima parte studiate ed accertate dalla scienza, le emozioni, gli affetti, i sentimenti, le passioni s'espriman con voci e con grida, con urli e con gemiti caratterizzati da intensità e da toni, da ritmi e da timbri particolari, proprii a ciascuno di quegli stati d'animo e indipendenti affatto dal significato intellettuale delle parole in cui si incarnano: sicchè, riprodotte poi nella musica, quelle medesime note, medesimamente disposte e accentuate, debbano poi ridestare, come bene osserva e dimostra lo Spencer, per un processo inverso d'associazione, quei medesimi stati d'animo che sogliono abitualmente produrle. Il canto, soggiunge il Véron nella sua magistrale « *Esthétique* », non è che il linguaggio ordinario esagerato e sistematizzato nei suoi elementi musicali, cioè espressivi per sè medesimi di sentimenti: il tremulo e il fermo, lo staccato e il legato, il largo e il serrato, l'adagio ed il mosso, l'andante e l'allegro, modificano anche da soli il significato emozionale d'un'aria, come modificherebbero ugualmente quello di un discorso verbale; la melodia pura ottiene questi effetti con mezzi più semplici ed intuitivi, restando perciò sempre un po' superficiale e banale; ma, congiunta con l'armonia e arricchita di tutte le sue proteiformi risorse, conquista il dominio di tutto il mondo delle passioni, scende negli abissi inesplorati delle coscienze, e con « Wagner possente mille anime intona ai cantanti metalli ».

Invano, a mio parere, il Dauriac tenta sfuggire all'evidenza di questi fatti, attribuendo all'influenza delle parole congiunte nel nostro pensiero alla musica, il senso che secondo lui questa non avrebbe da sola: se sarebbe ridicolo far cantare Mefistofele con la voce di Fausto, e Margherita con quella di Caterina; se è assurdo intonare

la « Marsigliese » alle note di « Rachele allor che Iddio... », oppure l'aria di Cherubino nelle « Nozze di Figaro » ad un motivo di *polka*; e se è follia negare la tenerezza gentile della cavatina d'Amina nella « Sonnambula » e la mestizia tragica del *Miserere* nel « Trovatore »; non è soltanto, come pretende il rigido professore della facoltà di Montpellier, perchè la bellezza di quelle pagine liriche sia anche, e soprattutto, anzi, drammatica, e perchè il sentimento che era nella poesia da musicare sia in principio passato nell'animo del compositore, e da questo nelle note, e da esse, infine, nelle intime viscere degli uditori: è invece che al sentimento incluso nella poesia (spesso sciocchina ed inespressiva, per sè, come quella grottescamente famosa della « Traviata » e del « Ballo in maschera »), la musica ha sovrapposto quello che in essa ha spirato del suo, tutto nuovo e di gran lunga più caldo e potente, il maestro; giacchè, se è facilmente ammissibile ciò che il Dauriac asserisce, d'avere cioè gustata assai la « Walkyria » quando l'udì col libretto alla mano, mentre gli era mediocrementemente piaciuta la musica pura, è anche non meno, anzi è assai più generale e profondo, il fenomeno reciproco, che la lettura del libretto ci può lasciare indifferentissimi, od anche annoiarci, mentre poi l'opera udita, magari semplicemente al piano, ci commoverà forse profondissimamente, fino a strapparci le lacrime.

*
* *

Ma, come dicevo innanzi, il dissidio maggiore non è nè sull'esistenza e sul valore della musica descrittiva, cioè riproduttrice di suoni reali, nè sulla suggestiva di altre sensazioni immediate; e neppure sul potere emozionale della musica, cioè sulla sua capacità di esprimere e suscitare sentimenti ed affetti: il dissidio maggiore e più nuovo è invece sul terreno della musica intellettuale; sulla questione se la musica sia, o possa diventare, un linguaggio a sè, un mezzo autonomo di comunicazione d'idee pure e concrete; insomma sul problema della natura dell'intelligenza e della logica musicali.

Il Combarieu risolve affermativamente tutti i dubbi: concesso che la musica possa esprimere l'emozione, è concesso per lui che possa esprimere pure il pensiero, dappoi che di pensiero appunto è fatta in gran parte l'emozione complessa e raffinata dell'uomo adulto e

modernamente civile. Nessuno nega il pensiero architettonico; eppure l'architettura è fra le arti la parente più prossima della musica, quella che per indole intima di contenuto, se non per mezzi materiali d'espressione, le rassomiglia di più; perchè dunque negare, invece, il pensiero musicale? Il perchè sta tutto in un semplice equivoco: nel confondere il pensiero musicale col pensiero verbale, nel credere che siano una sola e medesima cosa, nel giudicare di quello con i criteri di questo, e perciò nel volervi trovare gli stessi caratteri; mentre invece, oggi almeno, il vero musicista pensa, come tale, per suoni, come il poeta per parole: oggi, dico, perchè a questo si è giunti solo col tempo, attraverso a una lunga evoluzione, dal periodo greco del recitativo ritmico fatto di poesia e di musica compenstrate, anzi connaturate, intimamente in un tutto; al periodo medievale, già melodico ma sempre ancora strettamente legato col canto verbale; al periodo felice del rinascimento, e fino dai suoi primissimi albori, scolastico e contrappuntistico, in cui la musica si emancipa ormai dalla poesia; ed infine al periodo moderno, nel quale il pensiero musicale s'è sviluppato autonomamente col libero svilupparsi del relativo linguaggio, staccatosi completamente e radicalmente dal linguaggio, e perciò dal pensiero, verbale.

Dire che essi sono, a differenza di questi, vaghi e indeterminati, è una vuota banalità, che s'appoggia sull'abitudine che noi abbiamo, soverchia, del dizionario e perciò del raziocinio verbale: ed equivale alla scempiaggine di colui che accusasse d'indeterminatezza e d'oscurità una lingua straniera, soltanto perchè egli conosce e possiede assai meglio la nazionale. Un *lied* di Schumann, senza parole, contiene un pensiero musicale preciso, e con precisione perfetta lo esprime: non meno di come lo esprimerebbe la parola, la parola voce, s'intende, la parola naturale, non la parola-simbolo, la parola convenzionale, che qui non entra in questione, e che ha tutt'altro valore: nell'uno e nell'altro caso la forma concreta, la forma suono, evoca l'idea astratta, l'idea coscienza, come da essa a sua volta viene evocata per associazione cerebrale spontanea: si badi sempre, ripetiamolo, che si tratta d'idee *sui generis*, d'idee musicali in un caso, di idee metriche nell'altro, e non di idee logiche, di idee prosastiche; di sintesi di suoni e di accenti, non di parole verbalmente significa-

tive: ma di sintesi non meno coerenti, non meno certe, non meno soggette alle leggi inviolabili della ragione.

Nella vera poesia, che è tutt'altra cosa dalla prosa messa in versi alla meglio contando le sillabe sulle dita, se noi sciogliamo i vocaboli che la governano dalla compagine ritmica che li rilega, e li riuniamo altrimenti, od in metro diverso od in prosa, serbando soltanto alla nuova struttura lo stesso significato verbale di prima, vedremo però che il significato poetico ne sarà tutto e profondamente, irriconoscibilmente, alterato: com'è mutato del tutto il senso d'un ricco gioiello, se s'incastonano e si dispongono in modo diverso le perle e le gemme che lo formavano, anche indipendentemente dal senso simbolico che s'attribuisca per tradizione a ciascuna pietra. E così è della musica: il pensiero musicale consiste appunto nella sequela e nella concomitanza di questi o quei suoni: il preludio di Bach su cui Gounod ha architettata la sua celebre melodia, costringe a meditare, a meditare acusticamente; ed è da queste meditazioni acustiche che germogliano vivi e spontanei i giudizi veramente e puramente musicali, informati a quella intima logica fonica che non fu scritta tuttora in trattati che n'abbiano il nome, ma di cui sono tutti imbevuti i grandi maestri italiani, ed a cui non si può impunemente contravvenire senza cader nel ridicolo e nell'assurdo.

*
**

Ed anche il Dauriac, in fondo, pur atteggiandosi ad avversario implacabile, si riduce in sostanza a concetti bene analoghi a questi del Combarieu: capire una musica, non vuol dire, per lui, che percepire una successione di suoni come un'unità coerente, sentire intellettualmente questa unità nella varietà delle sensazioni che la compongono, distinguere le sequenze logiche dalle illogiche: non fare come quei beoti ascoltatori di Liszt, dai quali egli un giorno si fece applaudire entusiasticamente, suonando con piglio sicuro e con aria ispirata una grande sfuriata di note incoerenti, buttate giù a caso come cadevano pazzamente le dita sui tasti: brava gente che ascolta la musica come io ascolterei una conferenza in lingua cinese, e che applaude non già la musica stessa, ma il nome illustre di chi l'ha composta o di chi l'esegue, e s'entusiasma per suggestione, quasi

direi per procura, soltanto perchè è persuasa che non sarebbe da gente colta e di spirito il rimanere impassibile!

Gli è, che la logica musicale, la logica dei suoni è tutt'altra cosa, così pel Dauriac come pel Combarieu, dalla logica reale, teoretica, delle cose in sè, e può difettare del tutto, o quasi, in molti che sono invece ricchi, od almeno sufficientemente dotati, di questa: perchè qui si tratta della constatazione non già dei rapporti esterni, positivi, delle cose fra loro, ma dei rapporti interni, matematici, delle nostre impressioni uditive, rapporti dovuti esclusivamente alle condizioni di struttura e di funzionalità dei nostri centri sensorii.

È questa interna logica musicale quella che ci permette, ascoltando, il presentimento delle note successive, l'abbozzo interiore del motivo futuro, il piacere d'udirlo poi avverato, quando la musica è facile e già familiare lo stile del compositore; e che ci rende invece faticosa e non sempre chiara la prima audizione d'un'opera nuova, specialmente quando ne sia arduo e inconsueto lo stile e ricco e complesso lo svolgimento.

La frase musicale, secondo il Dauriac, corrisponde non già alla frase verbale, ma bensì al vocabolo: com'esso, ella è fatta di singoli suoni, ciascuno isolatamente insignificanti, ma che aggruppandosi acquistano come un valore logico collettivo: il valore, soggiungerò io, puramente estetico, che viene dal piacere prodotto in noi dai rapporti semplici delle sillabe e delle note, dalla facilità del passaggio dalle precedenti alle consecutive, e dalla leggiadria della piccola architettura che ne risulta: proprio come dall'insieme delle colonne d'un portico, delle guglie d'un tempio, delle finestre d'un palazzo; toglietene, spostatene, alteratene un elemento, e proverete qui, come in musica, come in poesia, un senso spiacevole di disagio, di incongruenza, di vuoto, che vi dimostrerà l'esistenza evidente d'una logica del senso (del senso interno, cerebrale, ma sempre del senso, tuttavia), non meno rigorosa ed universale di quella dell'intelletto, quantunque (ed eccoci infine ad una nozione decisiva e fondamentale) affatto distinta e diversa da essa: ciò che vedremo meglio più oltre.

Comprendere una melodia non vuol dunque dire comprendere il pensiero del musicista, nel significato ordinario di questa parola: vuol dire comprenderne il pensiero musicale, cioè la logica estetica della sua creazione, in quanto successione di note sinteticamente gra-

devole al nostro orecchio non meno che al suo. La musica descrittiva, cioè riproduttiva di suoni naturali, non ha a che fare, ripetiamolo pure, con la musica espressiva di pensieri astratti teoretici proclamata dal Combarieu e negata dal Dauriac; nè l'intelligenza musicale, escluso che essa sia la facoltà di riconoscere come in una fotografia l'immagine musicale del mondo oggettivo, può quindi riporsi nella potenza di capire dai suoni da lui composti il pensiero astratto del compositore, ossia il suo pensiero verbale, il pensiero inteso nel significato comune, cioè traducibile in semplice prosa ordinaria.

*
* *

Di tutto questo, dovrebbe ben persuadersi la vera e seria critica d'arte: ed anzichè con vaniloqui retorici e con eleganti esercitazioni letterarie, cercare d'interpretare e volgarizzare le più difficili bellezze della musica coi mezzi della musica stessa, con l'analisi tecnica dei suoi elementi, con l'esposizione semplificata della sua idea direttiva.

Osserva giustissimamente, a questo proposito, il Dauriac, che alle volte si giunge a comprendere bene un motivo un po' astruso, facendo molta attenzione, dappprincipio, all'accompagnamento: il quale spesso è come un commento vivo e animato del disegno dominante, uno sfondo, quasi, più semplice, più ritmato e più chiaro, su cui le sue linee più libere e più complesse debbono rilevarsi in intrecci fantastici ma discernibili. Altre volte, soggiunge, una pagina scritta per pianoforte, ad esempio, diventa più intelligibile quando sia stata ridotta per violino (malgrado che ciò non di rado costituisca una vera profanazione), soltanto perchè il suono di questo rassomiglia di più alla voce umana. Altre, infine, un'opera, od anche tutto un nuovo indirizzo d'arte, come accadde ed accade per Wagner, s'impone lentamente ai profani, ed anche agli stessi musicisti istintivamente neofobi, preparandoveli a poco a poco, pazientemente, con un assiduo apostolato compiuto a forza d'esecuzioni semplificate, di riduzioni schematiche, di sfrondamenti provvisori, di riassunti sintetici, persino di parodie, ch'esse pure, se fatte, con qualsiasi anche ostile intenzione, da un conoscitore che non sia in mala fede, servono in qualche modo, come tracce popolari, a far penetrare le menti men

colte nello spirito del novatore, a dare ai meno intelligenti la chiave dell'opera sua macchinosa ed oscura.

Si sa, e fu ridetto eloquentemente in questa stessa « Rivista », come Berlioz dovesse gran parte del successo della sua « Dannazione di Faust », successo mancato ad altre sue opere non meno geniali, al trionfo d'assai posteriore del « Faust » di Gounod, che ne rese popolare l'argomento; e come la sua « Sinfonia fantastica » s'imponesse principalmente mediante il gran programma esplicativo col quale l'accompagnò, e che le fece quasi da libretto, o meglio da filo d'Arianna, attraverso al laberinto delle davvero fantastiche divagazioni pei cieli splendenti e per gli oscuri ipogei del suo genio bizzarro. A lui, del resto, come al Wagner, giovò certo non poco l'essere anche critico d'arte, polemista, scrittore eloquente ed arguto, e poter quindi direttamente discutere con gli avversari, conquistar palmo a palmo il terreno, penetrare con la preparazione verbale nei chiusi cervelli del pubblico.

E già accennammo al fatto che molti, anche assai colti, non gustano, che è quanto dire non capiscono, nel senso che abbiám dato a questa parola, la musica, mai, quando sia realmente musica pura, sola, strumentale, senza preparazione e senza commento esteriore: costoro la gustano invece, cioè la capiscono, quando essa vada congiunta a un'altr'arte: anche se la concomitanza non sia che casuale e arbitraria, non preconcepita ed armonica. È facile a intendersi, infatti, che altri gusti assai meglio la musica d'opera, nata e connaturata col canto e con l'azione drammatica, che non la nuda sinfonia orchestrale eseguita religiosamente in un salone di concerti; e che taluni non sentano la bellezza d'un *walzer* se non danzandolo, o quella d'una marcia se non accompagnandola muscolarmente col passo. Ma è molto men chiara la ragione del fatto, per cui certe romanze senza parole, non comprese dopo una esecuzione perfetta sul pianoforte, piacquero subito, ed ebbero un vero successo, quando le si cantarono appiccate alla meglio ad un paio di strofe qualunque, le prime venute, le più insignificanti del mondo pel loro valor letterario; nè è punto evidente il perchè di quest'altro, che da fanciullo ho verificato più d'una volta in me stesso: cioè che un'aria qualsiasi, udita già prima, ripetutamente, con la massima indifferenza, mi riuscisse poi vivamente gradita o commovente, udendola mentre assistevo a giochi

di cavalli o contemplavo estatico le vedute d'un poliorama. Qui non è più, infatti, un commento letterario o mimico atto a chiarire la musica, quello che ce ne rivela le ascose bellezze: è invece un'influenza affatto esteriore ed estranea, che, come nelle azioni catalitiche o di presenza scoperte dai chimici nelle combinazioni dei corpi, determina un imprevedibile acuirsi e chiarirsi del nostro gusto.

*
* *

Parrebbe superfluo, dopo quanto precede, discutere sulla traducibilità in parole del pensiero musicale. A priori, si potrebbe risolvere negativamente, se per pensiero musicale s'intende, come dicemmo, un sistema coerente di suoni, un insieme di note collettivamente gradevoli al nostro gusto. Ma siccome altri crede che il pensiero, il pensiero puro, possa avere un'esistenza psichica a sè, libera da ogni forma simbolica interna, e che possa quindi esprimersi indifferentemente con parole verbali o con frasi musicali (il che è anche vero, ma solo in un senso speciale che vedremo in fine), così occorre esaminare da presso, e, per ora, dal punto di vista comune, anche questa tesi.

Se esiste una musica realmente espressiva, espressiva di pensieri, essa dev'essere traducibile in tutte le altre forme d'espressione di cui sono suscettibili i pensieri medesimi, e soprattutto nella più comune, cioè nel linguaggio verbale: e anzi con la stessa facilità e fedeltà, soggiunge il Dauriac, con cui lo scolaro ripassa tranquillamente a casa in inchiostro le note frettolose che ha preso in classe a matita: il che, a confessione del medesimo Combarieu, non ha luogo: nella musica pura, l'interpretazione dell'uditore può riuscir diversissima dal concetto del compositore, e quella d'un uditore può essere affatto diversa e contraria da quella d'un altro, e l'esecuzione fattane da due artisti ugualmente bravi, profondamente dissimile: e sì, che qui non s'era ancora preteso di formular nulla a parole!

Ma il Combarieu non si dà vinto per questo: e trova naturalissimo che l'idea musicale non sia traducibile verbalmente se non in modo generico e approssimativo: neanche l'idea letteraria è traducibile in modo esatto assolutamente, rigorosamente, totalmente, da un dialetto a una lingua, da una ad un'altra lingua europea, nè tanto

meno tra due lingue di razze affatto diverse, come dall'italiano al cinese, dal samojedo all'arabo; neanche la buona, la vera poesia, in cui il verso, la strofa, l'accento, la rima son quasi tutto, è più riconoscibile, sciolta che sia nella prosa; perchè dunque pretendere che due linguaggi tanto più profondamente diversi fra loro che non tutti questi, come sono la musica e la parola, atti ad esprimere idee di natura affatto eterogenea, stati d'animo onninamente autonomi, siano traducibili rigidamente l'uno nell'altro? Che più? Leggete i commenti critici di dieci o dodici conoscitori ai quadri e alle statue d'un'esposizione, e i commenti d'altrettanti chiosatori eruditi alle opere classiche della letteratura: e vedrete che ognuno, se non ha copiato dagli altri, ha inteso in un modo tutto suo personale il concetto del pittore, dello scultore, del poeta. Anche ieri il buon Foggazzaro vedeva nel « Supremo convegno » del Grosso una pittura profondamente filosofica ed altamente morale, mentre il feroce Molmenti ravvisava tutte le oscene volgarità del bordello (la parolaccia non è mia: è dell'aristocratico recensore) in quella tela triviale, che, sempre secondo lui, insulta la donna e profana il luogo sacro alla preghiera... Ho letto anzi una volta d'un fanatico ammiratore d'un romanzo di Victor Hugo, che, disputando con lui di certi reconditi sensi ch'ei vi trovava e che l'autore negava d'aver pensati, giunse a gridar furibondo che lui, lo scrittore, non ne aveva capito una sillaba, del suo libro! E, dal suo punto di vista, ed in un senso tutto speciale, poteva anche avere ragione: osservava giustamente, infatti, il Joubert, che non si sa mai bene ciò che si volesse dire, se non dopo che lo si è detto; ma si narra di Klopstock, che interrogato vari anni dopo la pubblicazione sul senso di un passo oscuro della « Messiad », rispose che quando lo scriveva erano in due a saperlo: Dio, e lui stesso; ma ora, Dio solo.

Per chi, dunque, non pretenda dalla musica maggior precisione e determinatezza d'espressione che dalle altre arti, nè maggior traducibilità di essa in parole che delle parole stesse in altre parole più facili, tutte coteste obiezioni non reggono, e l'esistenza del pensiero musicale è trionfalmente dimostrata, pel Combarieu, dalla sua per quanto embrionale traducibilità in parole. Nello stesso suo articolo in questa « Rivista » (4° fascicolo, '94), il Griveau ce ne dava un bel saggio con la versione verbale dell'andante della sinfonia in *do*

minore di Beethoven, ch'egli afferma, ed io glie lo credo di buon grado, di poter giustificare parola per parola: è certo, infatti, che se il tradurre, come certi scolasti fanatici di Beethoven han fatto, le sue sonate e sinfonie puramente strumentali, fatte di stati d'animo indefiniti, d'orientamenti generici della psiche, di vaghe visioni dell'anima estatica, in formule algebriche, quasi, ed in prosa da scuola, è semplicemente grottesco; è certo, dico, che è altrettanto legittimo approfittare dei tanti elementi che la musica ha pure comuni con la favella, e che il Griveau ha così brillantemente messo in rilievo, punteggiatura e sintassi, silenzi e raccoglimenti, esclamazioni ed esplosioni, reticenze e sottolineature, allusioni e digressioni, entusiasmi ed ironie, esitazioni ed affermazioni, esortazioni e ragionamenti, esordi e perorazioni, per far ripetere alla parola, ad una parola ugualmente generica e vaporosa, ciò che ha detto con delicata e suggestiva indeterminatezza la musica.

*
* *

Ma, nello stesso Griveau, ho trovato un piccolissimo accenno, sperduto in una noterella di cinque righe, che, rilevato meglio ed interpretato altrimenti, può darci la chiave per uscire infine, da tutto questo dedalo di discussioni confuse, alla chiara luce della verità determinata. Si tratta dell'allusione, ch'è fatta in quella nota, alla poesia ed alla pittura che il Griveau chiama « insignificative », cioè che non contengono, per partito preso, come particolare indirizzo di certe scuole modernissime, alcun elemento intellettuale, e che non si propongono di rappresentar cosa alcuna, nè di suscitare verun pensiero: ma solamente di dilettere l'occhio o l'orecchio, come un profumo o un liquore diletta le nari o il palato. Con questo, certa poesia « decadente » ritorna infatti alle forme primitive, rudimentali, che quest'arte dovette avere presso l'uomo preistorico, e che realmente conserva presso i selvaggi arrestatisi nell'evoluzione psichica, presso il popolo che non ne oltrepassa gli stadi più umili, presso i bambini che la ricapitolano nel loro sviluppo, e presso i degenerati, pazzi e criminali, che per atavismo ridiscendono ai primi gradini dell'umanità: la poesia dei selvaggi, in effetto, secondo le relazioni concordi di tutti gli esploratori, non è che un accozzo senza alcun senso di vocaboli presi a

caso ed allineati ritmicamente, d'assonanze e di rime, d'alliterazioni e di vani giochi vocali; la poesia popolare, la vera poesia popolare, senza infiltrazioni letterarie, e specialmente quella, più genuinamente pura, delle campagne lontane dai centri di coltura, pure vantando già, in piccola dose, qualche contenuto erotico o leggendario, abbonda di ritornelli insignificanti e pleonastici, di vocaboli eufonici e strani messi là solamente per colpire l'orecchio, e che sono un residuo eminentemente istruttivo di ciò che dovette essere esclusivamente la poesia originaria: e anche l'arte voluta e studiata, ma che al popolo si rivolge, ne riproduce questi elementi che sono per esso essenziali, tanto che quasi tutte le canzoncine napoletane, per esempio, ne ribocciano (« ricci, ricci, lariolà! »), e quasi tutte le operette se ne compiacciono (« pirolin, pirolin, pirolèna — pirolin pirolin, pirolà », nel « Boccaccio », e simili); dai bambini ho sentito io più volte, in Piemonte, recitare nei loro giochi filastrocche di parole (come « ara, belara, discesa, cornara... ») che non servivano che a contarsi, o cantare sull'aria della gavotta di Luigi XIII, semplificata e corrotta, dei versi misti di parole significative e di altre soltanto decorative, direi quasi, con cui accompagnavano una specie di danza mimata (« Me castel l'è bel, lantantiro, liro, lena; me castel l'è bel, lantantiro, liro, là »); e tra i degenerati, infine, che sfogano con la matita sui muri delle carceri e dei manicomi la loro aberrante genialità, sono frequenti (e il Lombroso ne dà nei suoi « Palinsesti » numerosi esempî eloquenti) le poesie sul genere di quelle, variabili all'infinito, che si fan declamare con enfasi al pazzo rapsòdo del « Casino di campagna » (« Come nave che salpa dal porto — camminando con passo scozzese — è lo stesso che prendere un morto — e pagarlo alla fine del mese... »), e dove i versi, mancanti di qualsiasi senso, non sono per questo esteticamente men belli per chi ne consideri solo la metrica.

A questo punto, se noi balziamo, con brusco passaggio, all'estremo opposto della scala intellettuale, e c'imbattiamo nei dotti padri di « Portoreale » di papaveracea memoria, che insegnavano in detestabili versi latini le buone regole grammaticali, sintattiche e metriche, facilmente ci persuadiamo, scossi dall'urto improvviso, di questo paradossale che è invece, secondo me, una profonda verità: che cioè la poesia significativa, la poesia intellettuale, la poesia in cui le parole valgono, più che pel suono, pel senso convenzionale che dà loro il

vocabolario, non è che un genere ibrido, in cui sulla forma della poesia è innestata la sostanza della prosa: giacchè è solamente a questa, che spetta l'ufficio d'esprimer concetti concreti, di ragionare, di dissertare, di precisare; mentre alla poesia, alla vera, alla schietta, alla pura poesia, compete soltanto, se si vuol ricondurla alle sue origini, vale a dire alla sua natura, alla sua essenza, l'ufficio di rispecchiare, a mezzo di semplici suoni verbali, di accenti e di arsi, di vocali cupe od acute, di consonanti fluide od aspre, di parole sdrucchiole, tronche o piane, di versi lunghi, brevi o minuscoli, d'artifici sintattici, prosodici o retorici, quelle ineffabili sfumature di stato d'animo a cui la prosa non vale, quelle incoercibili delicatezze del sentimento che non hanno ancora trovata una formula nel dizionario.

Ebbene, anche i « musicali accordi », quando non sono soltanto un arabesco sonoro, un caleidoscopio acustico, come vorrebbe il Beauquier, ma, come all'anima grande del Leopardi « alti misteri d'ignorati elisi pajon talvolta rivelar », hanno appunto questo medesimo ufficio: essi equivalgono alla poesia primitiva, alla poesia genuina, alla poesia di quegli esseri umani a cui il linguaggio prosastico, povero e freddo, riesce insufficiente ad esprimere tutto il confuso agitarsi dell'anima vergine e ingenua.

Sotto questo punto di vista, anzi, musica e poesia possono quasi dirsi la stessa cosa: ciò che ha fatto il De Crozals in questa « Rivista », di trascriver cioè in notazioni musicali tutti i difficili metri poetici d'Orazio, si potrebbe rifare per tutta la prosodia d'ogni tempo e paese; e ne verrebbe dimostrata all'evidenza, non più soltanto metaforicamente affermata, da un lato la musica della poesia, cioè l'elemento musicale che essa quasi sempre contiene: e dall'altro (non paia un bisticcio), la poesia della musica, cioè l'elemento poetico che può incarnarsi nei suoni; e ne verrebbe così chiarita la vera natura e l'intima affinità delle due arti sorelle, che l'intrusione nell'una e nell'altra d'elementi stranieri ha ingiustamente troppo divise, alterandole e snaturandole.

*
* *

Ma c'è di più. Io affermo che, come v'ha una poesia letteraria e una poesia musicale, anzi, che come poesia musicale è tutta la musica intesa nel senso ordinario di questa parola, così esiste anche, accanto alla prosa letteraria, e sovente commista con essa intimamente, una prosa musicale. Non è prosa musicale, anche se impura, larvata cioè da elementi musicalmente poetici, quella dei terzetti e dei quartetti classici di cui ci parla il Griveau, in cui, dato un tema, o motivo fondamentale, esso viene sviluppato e discusso dai vari strumenti, i quali, come le varie persone in una conversazione, gli danno un'andatura volta a volta spigliata o guardinga, solenne o bonaria, eloquente o pettegola, superficiale o profonda, civettuola od austera, stringente o sbadata, piccante od ingenua?

Ma nella prosa stessa, nella vera prosa verbale, anzi orale, non è forse vero che una medesima cosa detta, o uno stesso scritto letto, in un tono o in un altro, cambiano senso completamente? Si può mai affermare che rilegger stampata una conferenza di Panzacchi o di Fradeletto equivalga all'udirli dalla loro voce medesima, e che Amleto sia proprio lo stesso uomo, incarnato in Salvini piuttosto che in Rossi? Non ho io letto, tempo fa, in un brillante articolo, se non erro, di Paulo Fambri, di un tale che declamando il primo articolo di giornale commerciale che gli venisse tra mano, riusciva, a suo capriccio, e alternativamente, a strappare le lacrime agli uditori od a farli convellere dalle risa?

C'è dunque un significato intellettuale anche nel suono acustico, nel ritmo, nell'intensità, nell'altezza, nel timbro delle parole: e tutto questo è musica; è la musica della prosa; musica che si può isolare da essa, che si può scrivere sola sul rigo, che si sente e capisce anche nelle lingue straniere che non si conoscono, e dalla quale, udendo più voci al di là di un tramezzo, e non riuscendo ad afferrar ciò che dicono, si comprende tuttavia perfettamente se trattan d'affari piuttosto che disputare di metafisica, se ciarlano di minuti pettegolezzi o se invece contendon di grosse querele, se tuban l'idillio d'amore o se al contrario tradiscono il sordo fermento dell'odio: precisamente com'è diverso, e in causa degli stessi coefficienti, nel cane, il guaito dal mugolio, il latrato dall'ululo, e il ringhio dall'abbaiare.

Ora, ripeto, se tutto questo si può scrivere in note come in parole, non ne risulta evidente la verità che c'è una musica della prosa che ne accompagna, costantemente, l'estrinsecazione vocale?

Ma ormai, constatata l'esistenza d'una musica della prosa, non c'è più che un passo per arrivare alla prosa della musica: cioè ad una musica intellettuale, fatta di segni puramente convenzionali, sciolti da ogni vincolo estetico di rapporti ritmici, melodici, armonici, come è sciolta da ogni pastoia metrica od eufonica obbligatoria la prosa verbale corrente.

Ce ne sbrigheremo con poche parole. Il pensiero, il giudizio, il raziocinio, presso l'uomo adulto e civile, sono associazioni di segni, di simboli astratti e schematici, condensati e spiritualizzati; e non più d'immagini concrete e complete come negli animali superiori e nell'umanità primitiva: e sono quindi necessariamente fondati sull'uso d'elementi sempre meno estetici e sempre più logici, comuni, per naturale e tacita convenzione, a gruppi più o meno estesi d'individui. Nel fatto della parola, questa convenzione si è largamente stabilita, e, come ho altrove dimostrato, tende ad unificarsi in tutto il mondo civile mediante una lenta compenetrazione e fusione di tutte le lingue europee; invece nel fatto della musica questa convenzione non s'è stabilita se non entro cerchi molto ristretti di persone, per le quali il linguaggio prosastico musicale, per quanto in forme appena rudimentali, ha già un'esistenza reale e precisa: la tromba e il tamburo nell'esercito, il fischiello nell'armata navale, la campanella a bordo dei bastimenti e nei collegi e negli alberghi, il timpano elettrico nelle case, la campana nelle chiese, la cornetta nei convogli, il sibilo tra amici e camerati, dicono in prosa sonora, concreta e precisa come la prosa verbale, gli ordini di levarsi e vestirsi, di muovere all'istruzione od al rancio, di caricare il fucile e d'aprire o cessare il fuoco, di slanciarsi alla carica o di battere in ritirata, di piantare le tende o di apparecchiarsi a dormire; segnan coi loro rintocchi le ore del giorno e quelle delle funzioni religiose, le nascite e gli sponsali, le agonie e le morti, le pubbliche gioie e le comuni calamità; precedono ed accompagnano con lunghi e rauchi segnali le partenze, i passaggi, gli arrivi dei treni per le stazioni, le cantoniere, le gallerie; chiamano con fischi ben

noti, giù dal cortile, il compagno od il servo od il cane, che, come il cavallo di guerra al segnale di tromba, capisce ed accorre festante...

Una prosa musicale, dunque, ed esattamente, rigorosamente, traducibile in prosa verbale, esiste di già, per quanto negletta e misconosciuta: essa è lungi ancora dalle altezze dell'arte, cui è giunta da secoli e secoli, trionfalmente, la prosa letteraria: ma nulla si oppone a che le possa un giorno toccare. In questa musica nuova la frase estetica coinciderà sempre, come nella prosa verbale, con la frase logica; e la logica del senso sarà tutt'una cosa con la logica dell'intelletto. E la sua bellezza non consisterà più principalmente, come nella poesia musicale, nel ritmo, nella melodia, nell'armonia acustiche; ma, come nella prosa letteraria, nelle immagini plurisensuali del mondo reale che saprà evocare per suggestione, e nelle emozioni e nelle idee e nelle visioni spirituali che saprà suscitare per esse e con esse. A quando, dunque, il romanzo sonoro?

MARIO PILO.

IL PRIMO CICLO

DELLE RAPPRESENTAZIONI WAGNERIANE A MONACO

L' « Olimpia tedesca », come Bayreuth si fa chiamare volentieri, resterebbe ben presto separata dal mondo e ricadrebbe nella solitudine di una cittadina provinciale di montagna della Germania centrale, se non avesse due grandi privilegi: primo, il monopolio per le rappresentazioni del *Parsifal*; secondo, il teatro wagneriano costruito giusta le riforme del maestro. Questi due fatti, il secondo dei quali, del resto, cioè la erezione di una scena che risponda alle riforme di Wagner, non ha per anco trovato imitazioni in altre città solo in seguito all'indifferenza e all'indolenza dei direttori dei teatri tedeschi, garantiscono certamente a Bayreuth, per lungo tempo ancora, il suo nome mondiale di sede consacrata al culto dell'arte di Wagner. Ma l'intendente Possart prepara, nella capitale bavarese, Monaco, una seria concorrenza al colle degli spettacoli festivi di Bayreuth, mediante le rappresentazioni-modello delle opere di Wagner, che si seguono in serie cronologica con grande successo del pari materiale che artistico. E questa concorrenza è così forte, che la signora Cosima, la vedova del « grande riformatore della musica », nel suo intimo trema forse per Bayreuth e con lei tremano migliaia di individui che s'ingrassano speculando sugli stranieri, un'industria che, durante le rappresentazioni festive, si appalesa in modo sempre più disgustoso e viene esercitata con ignoranza sempre maggiore.

Una cosa deve anzi tutto essere ascritta ad onore di Possart, ed è questa, che egli, nel riprodurre queste opere nate da un ingegno d'artista che sentiva in maniera così esclusivamente tedesca, pose ogni studio perchè da esse si rilevasse appunto *il fondo germanico, il genio nazionale*. Qui dunque non c'è un Lohengrin ridotto ad uso

del salon francese, col pallore imbellettato e malaticcio di un uomo d'argilla e colla cascante voce di falsetto; qui non c'è un'Elsa o una Isolda americana, che soltanto emetta parole e suoni tenuti a mente e faccia l'effetto di avere una macchina cantante nascosta sotto le vesti, senza che un'intelligenza qualsiasi penetri nello spirito della propria parte, nel significato simbolico del carattere che rappresenta.

No; tra il modo con cui sono condotte le rappresentazioni-modello a Monaco e il culto forestiero del tutto imbastardito e la incosciente idolatria delle tendenze straniere, nella quale da parecchi anni l'*Olimpia tedesca* è caduta, in grazia degli sforzi della signora Cosima, vi ha una differenza sensibile: ed è appunto in virtù di questa benefica differenza, che, a Monaco, solo cantanti tedeschi, solo direttori d'orchestra e musicisti tedeschi mettono tutta quanta la lor possibile capacità artistica nel raggiungere gl'intenti più elevati, e tutti i loro sforzi sono diretti alla rappresentazione dell'opera d'arte nella sua totalità, al dramma.

*All'estero, e specialmente in Italia e in Francia, i colti amatori dell'arte, i quali senza alcun chauvinisme sono in grado di gustare e di giudicare opere d'arte straniere, dovrebbero dunque, una buona volta, convenire in questa verità di fatto, che non è stata mai negata dai musicisti intelligenti, e cioè che i sette drammi di Riccardo Wagner, L'oro del Reno, La Valkiria, Siegfried, Il Crepuscolo degli Dei, I Maestri cantori, Tristano ed Isolda e Parsifal, perchè sentiti e vissuti da un'anima specificamente tedesca e perchè attingenti la loro sostanza da miti e da leggende eroiche germaniche, sono patrimonio nazionale tedesco, e che però, tanto per rappresentarli, come per farne l'oggetto di un comune godimento artistico, non hanno attitudine in prima linea che le persone della ugual razza germanica. Soltanto costoro potranno intendere i destini degli Dei, degli eroi, dei giganti e delle nature mitologiche, condividendo con forte simpatia i loro profondi sentimenti, le loro gioie, i loro dolori. Soltanto costoro saranno in grado di comprendere quella musica, la quale, nelle singole parti, è in apparenza così straordinariamente complicata, ma nella sua totalità, cioè presa come forma di espressione drammatica, è di effetto così semplice, e potranno comprenderla da vero in quei suoi innumerevoli coloriti, percorrenti tutta la scala delle sensazioni umane. Come il *Faust* di Goethe, ad onta del*

suo soggetto universale ed umano, ad onta del posto elevato che occupa nella letteratura mondiale, non può essere compreso in tutta la sua profondità altro che da un Tedesco, poichè esso è l'emanazione personale di un artista tedesco, così anche l'*Anello* di Riccardo Wagner. Solo in seconda linea l'arte di Wagner ha un'importanza *internazionale*. Nella patria del maestro si è sul punto di dimenticare indegnamente questo fatto. L'iniziativa la dà purtroppo la stessa vedova del maestro. Possart sembra voglia opporre un controgiudizio a questa signora, buona sì ma priva di sentire tedesco. Perciò si abbia egli anche una volta i nostri ringraziamenti in nome dell'arte seria.

Berlino, Dresda, Amburgo, Lipsia, le scene wagneriane di Karlsruhe e di Mannheim hanno mandato i loro migliori cantanti per istare a prova, in una nobile *tensione di bardi*, con dei nomi superbi e di fama mondiale, come quelli di Enrico Vogl, di Eugenio Gura, di Bianca Bianchi e della signora Moran-Olden, appartenenti al teatro reale di Monaco. L'orchestra, in parte istruita già dallo stesso Maestro, nella quale siedono dei musicisti che sanno a memoria, nota per nota, qualcuna delle grosse partiture wagneriane e che, in caso di bisogno, potrebbero essi medesimi regolare la battuta, è diretta da Francesco Fischer « il mio allievo più geniale », come lo chiamava Riccardo Wagner, e da Riccardo Strauss, l'erede spirituale del Maestro e quegli, fra i giovani compositori tedeschi, che è più ricco di idee. Il direttore generale Levi è purtroppo costretto, in causa di una malattia nervosa, a restare in uno stabilimento di bagni in Inghilterra e non può, durante questo ciclo, adempiere i suoi impegni. Gli onori e le fatiche della direzione sono divisi tra il primo direttore di scena, Fuchs, una grata conoscenza di Bayreuth, e l'intendente Possart medesimo, il quale, come direttore di scena, sa far valere nella più bella guisa il suo occhio artistico e la sua geniale attitudine ad infondere nelle masse corali e nelle comparse, altra volta così goffe, una vita tutta movimento e far sì che i loro animi s'interessino a tutte le fasi del dramma. Come direttore del macchinario, in grado di mettere d'accordo la fantasia colla scienza, maestro Lautenschläger è noto anche in Italia. Un cooperatore inestimabile! Precisamente l'uomo che ci voleva per far fronte alle immense esigenze che Wagner pone nella scena, nella parte decorativa, nell'illumina-

zione e nel corredo delle macchine necessarie. Sotto le sue mani l'incendiato Campidoglio che rovina, il vascello fantasma che brilla nel fuoco di S. Elmo, la navicella guidata dal cigno lungo un fiume imponente, la catastrofe che si compie nell'azzurra profondità del Reno, i lampi gialli color zolfo e le tuonanti tempeste attorno al gigantesco castello di Walhalla, le cavalcate delle valkirie sibilanti per l'aria, il fuoco magico attorno alla rupe ove giace addormentata Brünnhilde, il drago merlato di squame che vomita fuoco, l'incendio universale del Crepuscolo degli Dei, questi fenomeni e questi avvenimenti sono riprodotti con la più grande naturalezza possibile e a un tal grado elevato di illusione, che alla fantasia non resta quasi nulla a fare; essa ne gode soddisfatta.

Ora noi vogliamo narrare ai lettori intelligenti d'arte qualche cosa di quanto si è compiuto di grande nel primo ciclo di queste rappresentazioni-modello. Il ciclo cominciò l'otto agosto coll'opera giovanile *Le fate* e finì il ventisette dello stesso mese coi *Maestri cantori*, la prima commedia musicale tedesca di stile elevato, questo indimenticabile specchio della cultura e dei costumi del medio evo tedesco, questa geniale miscela, in cui la satira schernevole, diretta contro le meschine condizioni di una scuola musicale depravata nell'opera delle regole, si alterna con un alto senso profetico che s'ispira alla musica dell'avvenire, libera dalle formule e incorporata in Hans Sachs e Walther Stolzing. Com'è noto, lo sviluppo artistico del maestro ci si presenta visibile e udibile nelle sue undici opere e in tre periodi distinti, che si determinano a vicenda. *Il periodo della grande opera*, il cui tipo, quanto al dramma, fu Meyerbeer, e quanto alla melodia, furono Weber e Marschner, comprende le due prime opere: *Le fate* e *Riensi*. Già in quest'opera tragica di soggetto romano, *Riensi*, è riconoscibile la traccia del talento originale. *Il periodo romantico*, in cui noi già incontriamo il Wagner propriamente individuale, il quale, per vero, è ormai un *innovatore melodico* della musica, ma non è per anco un riformatore drammatico, racchiude le sue tre opere più popolari: *L'Olandese*, *Tannhäuser* (il figlio dei tristissimi giorni di Parigi) e *Lohengrin*. Finalmente nel terzo periodo della sua produttività, il quale mediante *l'Anello*, *Tristano*, *I Maestri cantori* e *Parsifal*, riceve l'impronta di un periodo monumentale e imperituro, Wagner si presenta a noi come artista unico,

con una mente gigantesca, piena di idee e di piani degni di Prometeo. Egli abbatte il concetto tradizionale dell'opera, secondo il quale essa è ritenuta come un passatempo musicale, in cui il testo è cosa accessoria e la musica unitamente a due o tre ballabili sono l'essenziale, e sulle rovine dell'opera egli innalza il superbo ed unitario edificio del dramma, inteso come l'opera d'arte collettiva, che in sé riunisce armonicamente tutte le arti sorelle e in cui dunque la musica non è altro che un *mezzo dell'espressione*. Qual somma enorme di bellezze poetiche e di pensieri filosofici ci manifesta il Maestro in questa opera d'arte sotto le vesti del dramma romantico! Ma qual somma enorme di espressioni musicali, apparentemente prive d'importanza, ma piene di significazione simbolica e gravitanti dalla parte della bellezza dei motivi, rimane ancora nascosta e aspetta chi la discopra!

Noi non abbiamo bisogno di ricordare che a Monaco, tutte le opere e tutti i drammi di Wagner furono riprodotti senza una sola casatura, nota per nota, precisamente come il Maestro li ha scritti. Ora diciamo qualcosa delle singole rappresentazioni.

Le fate suscitano sempre una nuova ammirazione, non in causa della musica, che è condotta convenzionalmente ed instrumentata con fiacchezza, ma bensì per opera della messa in scena, veramente piena di magici effetti, e della parte decorativa, che ammalia i sensi. Il defunto re Luigi II amava di abbandonarsi ai suoi sogni affatto solo, nel gran teatro di corte vuoto, assistendo alla rappresentazione di questi quadri favolosi. Noi non sappiamo come meglio qualificare le *Fate* se non dicendo che essa è un'opera interessante per la messa in scena con balli, musica e fuochi artificiali.

Il *Rienzi* ha una fisionomia tutt'affatto diversa ed è improntato di tutt'altro carattere artistico. A Monaco, per fortuna, la partitura originale, che è in possesso della corona bavarese, ora è stata finalmente posta a disposizione del teatro. Oltre a ciò, alcuni tagli, che si praticavano nel primo e nel terzo atto, sono stati « aperti ». Così nuovamente riveduta, l'opera romana, sulla quale il giovane Wagner aveva fondate così grandi speranze, produce una significativa impressione, la quale non è che aumentata colla esecuzione dell'appassionata pantomima: « Lucrezia e Tarquinio ». Enrico Vogl credè la parte del superbo tribuno, l'« ultimo romano », che va a perire combat-

tendo colle tenebrose potenze della Chiesa; la signorina Mailhac, la prima donna del teatro di Karlsruhe, interpretò con affascinante verità di carattere la parte di Irene, la fanciulla virtuosa e lieta di sacrificarsi. L'orchestra, sotto la direzione dello Strauss, eseguì, in modo artistico e con ogni possibil cura, specialmente la brillante *ouverture* e gl'importanti intermezzi. La rovina del Campidoglio romano in fiamme, la plebe che prende il superbo tribuno a colpi di pietra e d'altri proiettili offrivano un quadro finale commovente. *L'olandese volante*, il cui soggetto poetico Wagner ricevette, com'è noto, da Heine, mentre egli ne attinse le ispirazioni musicali durante un viaggio burrascoso nel mare del Nord, è la prima opera che procurò al Wagner un nome anche all'estero. La figura dell'indemoniato marinaio, che erra senza trovar pace attraverso i mari e che non può essere redento dalla maledizione di una condanna eterna che lo ha colpito, se non per opera di una vergine, che gli sia fedele sino alla morte, nasconde in sè, ad onta della sua analogia con una natura demoniaca, una serie di tratti puramente umani. Perron di Dresda cantò e rappresentò la parte dell'olandese con tanta perfezione, quanta ne raggiunse la signorina Ternina nel rappresentare la parte di Senta. La musica del *Tannhäuser* è eseguita da noi secondo le modificazioni che il maestro vi apportò allorchè quest'opera venne rappresentata a Parigi. Coteste modificazioni, per altro, si limitano ad alcuni sfavillanti coloriti e a delle piccanti modulazioni aggiunte alla musica scritta per la scena del *Monte di Venere*. Questa scena riboccante di voluttà, così concepita in perfetta corrispondenza colle intenzioni del Maestro, oggi — noi lo ripetiamo — non la si vede rappresentata che a Bayreuth e a Monaco. Essa, coll'aggiunta di una messa in scena che affascina e sconvolge i sensi, produce un effetto tale, che può essere paragonata ad una bella e crudele festa d'amore di Cleopatra o di Semiramide. « Vi sono figure ritmiche e armoniche distribuite alle viole, ai violini ed agl'istrumenti a fiato in legno (pianissimo), accentuate da leggeri colpi di timpani; vi sono gruppi di note, che s'innalzano rapidamente in forma di spirale, e che or si perdono in intrecciamenti indistricabili ed or s'incontrano di nuovo; questi gruppi di note si sciolgono finalmente in un tessuto fatto sovente di trilli modulanti e di tremoli; essi, con un così nuovo e così dolce effetto di armonia tutta amabilità e languore, ci fanno

sentire le arti amoroze delle sirene, per modo che noi crediamo di non aver ancora udito nulla di così ardito, di non aver visto mai un così eccitante riflesso della sensualità, un'immagine così toccante della sua forza d'attrattiva, dell'estasi vertiginosa e delle illusioni prismatiche. Si odono dei suoni che passano, fuggendo rapidi, dinanzi all'orecchio, suoni che sfavillano come certi fantasimi colorati, suoni persistenti, penetranti, soggioganti — infedeli! E intanto, in mezzo a questo quadro tutta vaghezza e vita, i suoni dei violini lampeggiano come lame acute, come scintille fosforiche! L'entrata dei timpani ci fa tremare; sembra l'eco lontana di un'orgia degenerata nella frenesia. » Così scriveva Francesco Liszt, quarant'anni sono, intorno alla scena del *Monte di Venere*. Ora diciamo noi qualcosa di questo bacchanale menadico. Assistendo a questa scena, è necessario avere i forti nervi moderni, per non venire scossi e sbattuti come in un delirio, in una convulsione di ebbrezza sensuale, allorchè si avvertono quelle smanie intense e quelle estreme frenesie d'amore nella grotta di Venere, tutta risplendente, come infiammata, di luce rossa; quando si veggono quelle capriole orgiastiche dei fauni, le esplosioni sessuali delle ninfe e delle najadi, dei satiri e dei giovani amanti. Queste coppie, questi gruppi — un mare di carne esalante voluttà — afferrati dalla brama amorosa, dal delirio dei sensi, fra intrecciamenti e spasimi convulsivi, cedono alle rinnovate ebbrezze, diventano sempre più languidi e cadono, in fine, spossati al suolo.

Enrico Vogl, nella parte di Tannhäuser, il cantore di Venere, che, consumato dal fuoco amoroso della dea, ha bisogno di essere redento: la signorina Mailhac, una Venere folle d'amore; la signorina Ter-nina, il nostro soprano drammatico di Monaco, nella parte di Elisabetta, la redentrica, insensibile alle gioie e alle attrattive del mondo, e lieta soltanto di spargere i benefici della compassione e della carità cristiana; Carlo Perron, nella parte del mite Volframo, che si sacrifica, animato dal sentimento dell'amicizia, e dirige il suo canto alla stella della sera, come al simbolo della pace e del riposo non turbato dallo stimolo delle passioni; questi egregi artisti erano tutti penetrati profondamente nello spirito della propria parte.

Lohengrin, l'opera prediletta dal pubblico di ogni nazione, fu messa essa pure in scena conforme al modello di Bayreuth, cioè uniformandosi ai desiderî ed ai voleri di madama Cosima. Ciò che vi

ha di più commovente in tutto il *Lohengrin*, per noi resta sempre il preludio col motivo del Gral e coi due canti che Lohengrin rivolge al cigno. « Nell'aria azzurra e pura del cielo, la schiera miracolosa degli angioli appare come una linea, che si disegna finamente e acquista poscia a poco a poco la sua determinatezza. Questa schiera di angioli, scortando la santa coppa (il Gral), che essa reca nel suo mezzo, discende insensibilmente dalle splendide altezze. » Così il poeta descrive, con ispirata parola, il simbolo musicale del suo preludio del *Lohengrin*, il cui pensiero fondamentale è il motivo del « santo Gral », il tipo, com'è noto, del significantissimo motivo dello stesso nome che il Wagner ha impiegato nel *Parsifal*. Il suono etereo di questi acutissimi accordi di *la maggiore*, nel pianissimo, un suono oltraterreno, finamente sfumato, privo di ogni origine materiale e librantesi come cosa ideale, verso il cielo, non può tuttavia raggiungersi altrimenti che colla *orchestra coperta*, così categoricamente pretesa dal Wagner. Il perchè la intendenza di Monaco non faccia ancora il piccolo passo, che dall'orchestra a metà invisibile conduce a quella invisibile del tutto, noi non comprendiamo. Sarebbe desiderabile che ciò avvenisse, anche per riguardo al prezioso materiale vocale dei cantanti, le voci dei quali, nell'*Anello*, nel *Tristano* e particolarmente nei *Maestri cantori*, spesso vengono completamente coperte dalla furia delle onde orchestrali. Anche una volta il nostro infaticabile Enrico Vogl fu un Lohengrin ideale, la signorina Dressler un'Elsa un po' troppo robusta, è vero, ma eccellente tuttavia in quanto a voce e alla poesia tutta piena di sentimento, colla quale essa eseguì la sua parte.

Avvicinandoci in fretta alla chiusa di questo articolo, diciamo due parole dei propri drammi del Maestro, i quali hanno smessa completamente la veste brillante e variopinta, quanto futile, dell'opera e non sono altro che manifestazioni artistiche, a cui hanno collaborato in comune l'architetto, il pittore, il poeta e il musicista (1); sono i lavori di queste menti accomunate in una unione armonica,

(1) In Italia, il dramma, anzi più spesso il frammento drammatico, del Wagner è compreso come una nuda manifestazione musicale qualsiasi. Esso è passato al *Concerto*, dove, di tutti gli elementi espressivi e rappresentativi concorrenti all'efficacia dell'opera d'arte, uno solo è presente: la musica. E ciò si chiama da noi *fare del wagnerismo*, ed è, per di più, da società così dette wagneriane che vengono inconsciamente perpetrate simili barbarie. N. d. T.

senza preoccupazione alcuna di sè medesima, a fine di raggiungere la meta più elevata dell'arte.

La Tetralogia dell'*Anello del Nibelungo* è il dramma propriamente nazionale, poichè essa rappresenta gli avvenimenti più grandiosi dell'antico *mondo degli Dei germanici*. Appoggiandosi all'Edda e all'antica canzone dei Nibelungi, esso ci dipinge con colori immortali lo splendido tipo dell'ardito eroe germanico, *Siegfried*. Nell'*Oro del Reno*, il preludio del dramma, è esposta in modo geniale la base dell'azione. La maledizione che porta con sè l'astuto Nibelungo Alberico, il quale, coll'aver rinunciato volontariamente alla più grande voluttà umana, conquista il potere sull'oro luminoso del Reno e con quello si fabbrica l'anello che promette il dominio del mondo; Wotan che ambisce con egual cupidigia a possedere il Walhalla, il castello edificato dai giganti, Freia, la dea della giovinezza, e l'anello dei Nibelungi; il Dio che è schiavo del volere universale e il serpe della terra, che è libero, perchè ha bandito da sè la volontà (diretta all'amore) — questi sono i due elementi avversi, dall'urto dei quali debbono poscia schizzare le scintille ardenti della perdizione e della rovina; ed esse non cesseranno se non quando si levino le fiamme di un *Crepuscolo degli Dei* (la fine del mondo). Queste consumeranno il mondo spiando e purificando, ma anche distruggendo, e producendo un nuovo caos, dal quale, mediante una serie continua di rivolgimenti e di nuove formazioni, prenderanno origine e sviluppo nuovi mondi organici, con degli Dei animati da amore e da odio, con dei giganti, delle sublimi creature eroiche e dei nani che cospirano nelle tenebre. Quale intuizione universale fisica e razionale, come mistica e politeistica, ha messo il poeta nel fondo di questo unico dramma!

È un colpo d'occhio dei più magici che ci si offre quando, dopo le ottantasei battute nella tonalità di *mi bemolle*, le quali, com'è noto, descrivono il quieto elemento delle acque, la scena si scopre, all'entrata dell'armonia in *la bemolle*, e il vasto palcoscenico, dall'alto al basso, sembra tutta una grande e lucente massa d'acqua glauca, nella quale i raggi sfolgoranti della luna lanciano dei lampi di luce azzurrigna. In alto, attorno ad uno scoglio, in cui si cela il puro oro del Reno, van girando a nuoto le tre figlie del Reno, inneggianti allegramente al tesoro che esse custodiscono. Ed ora, dal fango della

profondità, l'astuto Alberico, il genio malvagio, si trascina carponi sullo scoglio per rubare l'oro e per dare, con tal colpa, l'impulso a quella serie di terribili catastrofi, che la trilogia ci presenta.

Fu certo in causa degli apparecchi per nuotare, i quali lanciano qua e là, attraverso l'umido elemento, le povere ninfe dell'acqua, che il terzetto delle figlie del Reno non riuscì bene. Tanto migliore effetto sortì la coppia divina, Wotan (Signor Brucks) e Fricka (signorina Franck). Enrico Vogl riproduce in modo sorprendente il personaggio di Loge, il dio del fuoco, che in segreto disprezza i superbi Dei del Walhalla. Egli, nel modo di vestire, nel gesto, nell'interpretazione del carattere, ha colpito tutto quel che di linguacciuto, di fulmineo, di incostantemente scintillante e tuttavia di demoniaco s'asconde come sotto a una vampa, in guisa che alla nostra immaginativa non torna difficile rappresentarsi questo spirito inquieto come personificante l'elemento del fuoco. La scena del temporale col terribile fragore del tuono che disperde le nubi, è un capolavoro, unico nel suo genere, di imponente fedeltà alla natura, un capolavoro del signor Lautenschläger. Ed è egli che si unisce e si consiglia continuamente con un personaggio dell'azione, il quale assecondi l'opera dell'altro senza preoccuparsi di se medesimo. È così che, mediante la libertà più completa e vicendevole, si può raggiungere lo scopo fra tutti il più elevato, il *dramma*, come opera costituita dalla totalità dei mezzi rappresentativi accomunati ed agenti insieme.

Fu nella parte della *Valkiria* che la signora Morau Olden, dalla voce potentissima, si presentò per la prima volta a questo pubblico, composto per tre quarti di stranieri. Essa, non in quanto alla grandiosità nè alla fina interpretazione del concetto drammatico, ma per ciò che riguarda il lato puramente musicale di questa parte molto affatichevole, è certamente la prima Brünnhilde della Germania, ciò che, in questo caso, vuol dire la prima Brünnhilde del mondo. Lo splendore della sua voce di soprano trionfante di tutto, una voce di forza uguale in tutte le tessiture e piena di espressione, si rivela nel miglior modo, quando essa squilla il famoso *Hojotoho!* In quanto a forza e resistenza della voce, la signorina Ternina, nella parte di Sieglinde, dovette cedere al confronto con questa Valkiria imponente. Ma essa compensò largamente una tale inferiorità con un'azione sentita nell'anima e piena di talento, la quale raggiunse il suo punto

culminante nella scena, in cui essa, con amplesso di sposa, si abbandona fra le braccia del fratello, la scena che i meschini avversari del Wagner gli hanno rimproverata come immorale. Dal sangue dei Volsungi nacque *Siegfried* il bello, il forte, l'eroe.

Wagner ha concentrato in questa figura il suo più intimo sentimento, il suo amore più puro. Egli ha fatto di Siegfried una figura ideale, la quale, perfino tra il tessuto della inconscia menzogna e dello spergiuro, risplende di una purezza immacolata. E la forza creativa congeniale di Enrico Vogl seppe riprodurre la splendida figura di Siegfried nella sua realtà più completa e più bella. Egli visse la giovine vita di Siegfried, rappresentandolo come il fanciullo selvaggio che acchiappa gli orsi, come fabbricatore della spada, come l'eroico uccisore del drago, come l'ardito che sveglia la dormiente Brünnhilde esigliata sulla roccia del fuoco, come l'uomo che ama ed è per così breve tempo felice e beato, come il traditore fatto colpevole e spergiuro per opera del filtro di Hagen; egli morì la morte terribile del cacciatore colpito proditoriamente nella schiena. Questo raro artista, la cui voce magnifica è appena superata da un'azione tutta calore e vita, rivelantesi sempre naturale e sempre vera, Enrico Vogl, oggi, dopo molti anni di studio indefesso, è penetrato profondamente nella natura del personaggio di Siegfried ed ha portata la interpretazione di questo carattere ad un grado di chiarezza così elevato, che il padre spirituale dell'eroe, Riccardo Wagner medesimo, proverebbe la sua gioia più pura, se potesse vedere richiamata a vita, in così splendida guisa, la figura ideale che egli ha creata. Questo carattere bisbetico e selvaggio, mite e sognatore; quest'uomo che gode in modo brutale, che riflette ingenuamente, e tuttavia scetticamente, intorno ai problemi della vita umana e a quelli delle razze: quest'uomo pieno di fede nella sua forza eroica capace di trionfare di tutto, di superare gli ostacoli più insormontabili; questo forte, questo ardito, che non conosce la paura e che non teme di fronte a nulla al mondo, fuorchè dinnanzi ai maligni misteri della natura femminile, ma che pure sorride a noi, uomini moderni, come una figura che, per quanto non abituati a vedere, tuttavia ci appare così dimastica ed amica, come la immagine di un'epoca, in cui l'umanità è la più pura, la più bella e la più innocente che immaginar si possa; questo Siegfried, che personifica la natura primitiva ger-

manica in tutta la sua grandiosità, potrà mai egli essere compreso ed amato da chi non sia di razza germanica, da chi non sia tedesco?

Tristano ed Isolda è, tra le opere del Maestro, la più complicata e quella che è più difficilmente accessibile alla intelligenza generale; ma per ciò che si riferisce all'importanza della musica, essa è la più grande. Quest'opera fu rappresentata in modo assai poetico il 25 agosto con Vogl e la signora Rosa Sucher di Berlino, presentemente la migliore Isolda, e due giorni dopo con Vogl e la signora Doxat di Lipsia. Solamente si notò come, nel terzo atto, la voce dei cantanti venisse completamente coperta dal clangore dell'orchestra. Il rimedio, col quale rimuovere questo inconveniente, è l'*orchestra invisibile*. Noi ci auguriamo che esso possa essere adottato prima che sia troppo tardi per la voce di Vogl.

Il punto culminante delle rappresentazioni che ebbero luogo sin qui, fu raggiunto certamente il giorno 27 colla commedia musicale nazionale dei *Maestri cantori*. Con questa meravigliosa commedia, il Maestro è mosso in campo contro l'arte plebea, servendosi della satira. Il suo lavoro è cosperso di spirito aristofanico e ad un tempo di quella santa serietà, da cui traspare il profeta annunziatore di un'arte nuova e libera. E dessa commedia, infatti, produce una profonda impressione sopra ogni uomo moderno e di qualche guisa colto. Questa impressione si manifesta per mezzo della incondizionata simpatia, che si sente pel magnifico vecchio Hans Sachs, l'artista dotato di senso finissimo, il poeta che ha l'occhio acuto e il cuore sempre giovane. Come, al contrario, vi ha l'altra impressione la quale si traduce col disprezzo che ognun sente pel Beckmesser, il *futatore delle regole*, questo tipo, la cui caricatura meritava di essere anche più accentuata, questo rappresentante dei meschini filistei dell'arte e degli impotenti velenosi, che borbottano contro ogni cosa nuova e grande e solo si godono nel mirare il loro orizzonte piccino e limitato alle leggi scolastiche, alle proibizioni e alle formule.

Com'è noto, Riccardo Wagner ha riprodotto se stesso e i suoi ideali artistici in Hans Sachs e nel giovane cavaliere Stolzing, mentre nel famoso Beckmesser personificò i suoi avversari e i nemici della sua arte non soggetta a formule di sorta. « Se voi siate sulla vera via della natura, ve lo dice solo chi nulla sa della tabulatura » (il codice contenente le regole scolastiche dei Maestri Cantori a Norim-

berga) — « Fate che il popolo e l'arte ugualmente fioriscano e seguano il progresso ; questo opino io, Hans Sachs » — « A chi nacque maestro è fatta, tra i maestri, la peggiore delle condizioni. » — Queste auree parole del poeta calzolaio ognuno dovrebbe imprimerle nella propria mente, come verità eterne, ed operare in conseguenza. Eugenio Gura di Monaco e Carlo Nebe di Karlsruhe personificarono in maniera ideale questi due caratteri opposti.

Così il primo ciclo delle rappresentazioni-modello è finito. Esse meritavano, per ogni riguardo, questo superbo nome. Anzi tutto devono ringraziamenti all'orchestra della corte di Monaco, nella quale siedono parecchi musicisti, che furono istruiti dal Wagner medesimo. Essa, senza preoccupazioni individuali, ha messo ogni cura nell'adempiere il suo difficile impegno, resistendo a suonare, durante il caldo d'agosto, per quattro o cinque ore della sera. La direzione di Francesco Fischer e di Riccardo Strauss è stata superiore ad ogni elogio. Ci sarebbe altresì da rallegrarsi di cuore del silenzio esemplare, dell'attenzione piena di aspettativa e della partecipazione spirituale che si avvertì nella maggior parte del pubblico straniero, il quale, per opera dell'*alta scuola* di Bayreuth e di Monaco, comincia a poco a poco a comprendere ciò che Wagner e la sua musica vogliono dire.

Ed ora facciamo i migliori augurî per la completa riuscita del secondo ciclo in settembre.

Agosto, 1895.

L. T.

W. MAUKE.

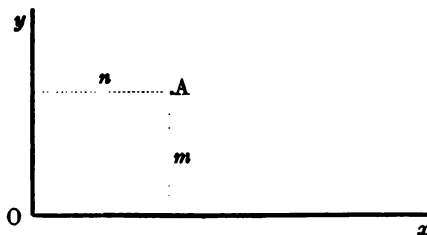
LA GEOTOPOGRAFIA E LA CANZONE POPOLARE

Presento al Lettore poche note intorno ad una osservazione che parmi non sia ancora stata fatta, sperando che altri voglia aiutarmi col sostegno della propria esperienza a costruire una teoria positiva sull'argomento.

Forma della canzone popolare.

Chiamo *forma della canzone* il disegno, la *linea* che descrive la voce cantandola. Questa linea si può costruire con il metodo per la determinazione dei punti del piano dato da Cartesio (Descartes). Cartesio definisce la posizione di un punto nel piano mediante le sue distanze (*coordinate*) da due rette giacenti nello stesso piano, passanti per un altro punto fisso detto *origine* pure del piano (1).

(1) Se si prende un punto qualunque O sopra il piano del foglio, e per esso si fanno passare due rette x, y perpendicolari tra loro; di un punto del piano che chiamo A è determinata la posizione quando si conoscano le sue distanze rispettive m, n da x e da y .



La retta x è detta *retta delle n* perchè i punti del piano che sono su di essa non hanno distanza m ; e la retta y è detta *retta delle m* perchè sopra essa i punti del piano non hanno distanza n ma solo distanza m dalle rette che passano per l'origine.

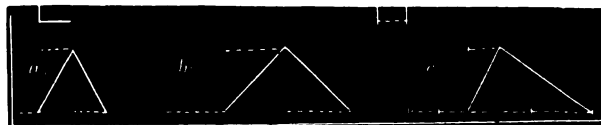
Con la teoria matematica moderna degli Iperspazii sulla quale non mi voglio dilungare, si può generalizzare l'idea di *punto* nello spazio, intendendo per *punto* l'*elemento* di qualunque ente, e per coordinate i caratteri essenziali di esso determinati in qualche modo.

Intendendo per *punto* un suono elementare di una data *altessa* e di data *durata* rispetto a un altro; prendendo per *origine* un suono qualunque e per rette x ed y la retta dell'altezza sopra questo e la retta della durata del suono a partire da questo, è chiaro che vien ben determinata sul piano del disegno la posizione di una nota musicale qualunque; quindi anche la posizione di varie note successive rispetto ad un'altra, che può essere, per esempio, la prima di esse. Unendo insieme queste posizioni con una linea continua, si ha la *linea* della melodia formata da queste note (1).

Ora osservando la *linea* delle canzoni popolari, si può notare che:

1° Le canzoni popolari *originali* di un luogo di data conformazione di suolo (montuoso, piano, ecc.) hanno una forma quasi gene-

(1) Già il metodo dei rigghi usato per scrivere la musica dà idea dell'elevarsi ed abbassarsi della voce nel cantarla, ma non della durata di essa sopra una stessa nota, la qual condizione modifica notevolmente la curva di un canto. Perchè se ad una croma fa seguito una croma di diversa altezza e poi di nuovo la prima, la curva che descrive la voce è *a*); le stesse note se hanno tutte e tre il valore d'una semiminima, la curva che si forma con esse è *b*); mentre se la prima è una semiminima, la seconda una croma, la terza una semiminima puntata, la curva della voce è *c*).



Per unità di misura sopra l'asse x è preso il valore d'una croma; sopra l'asse y l'altezza differenza fra una nota e la successiva distante mezzo tono.

Si potrebbe prendere per unità di misura della durata il quarto di respiro, ma le note nei canti popolari che hanno un valore più breve della croma, per le nostre osservazioni, si possono considerare come abbellimenti, e quindi nella maggior parte dei casi si possono trascurare.

Anche nell'altezza vi sono suoni che differiscono molto meno che di mezzo tono, specialmente nei canti di armonia diversa dalla nostra, come potèi osservare nei canti dei Beduini, e seppi da alcuni viaggiatori.

rale, una linea che presenta dei dislivelli pressochè uguali, un aspetto quasi sempre lo stesso.

2° Su questa forma influisce indirettamente la forma della terra nel luogo dove la canzone è stata fatta.

Cosicchè la canzone fatta in un paese completamente piano, ha una forma che diversifica da quella delle canzoni fatte in una regione di colline o di montagne, o anche di pianura ma circondata da regioni inaccessibili come deserti, maremme, ecc.

3° Le canzoni *trasportate* (1) hanno i caratteri dati dal luogo dove sono sorte e da quello dove sono accettate. Queste sono le canzoni più conosciute, quelle che meglio si possono imparare e studiare, ma possono facilmente trarre in inganno sulla forma della canzone popolare originale. Sarebbero quindi degne di minore considerazione se non avessero il pregio importantissimo di porre in evidenza come e perchè varia un motivo da un luogo all'altro.

Il perchè se anche io o chi gentilmente si è prestato a raccogliermi canti popolari abbiamo creduta originale una canzone che tale non era, la conclusione dedotta non muterebbe, perchè basta l'aver sentito cantare una canzone popolare nello stesso modo in diverse regioni ma di stessa conformazione di suolo per poter concludere con qualche certezza sulla linea di tale canzone.

Canzoni di pianura.

La maggior parte delle canzoni di pianura sono poco modulate, si limitano ad intervalli di terza o quarta, e quando questi sono superati è prolungato il valore dell'uno o dell'altro dei termini o di entrambi.

Quindi se crescono gli intervalli sono lente, e quando il tempo è affrettato gli intervalli sono minori e più rassomiglianti tra loro.

Prevalgono in queste canzoni la ripetizione delle frasi musicali e le corone.

Questi caratteri fanno sì che la curva della canzone di pianura presenta generalmente dei dislivelli così piccoli ed uniformi che for-

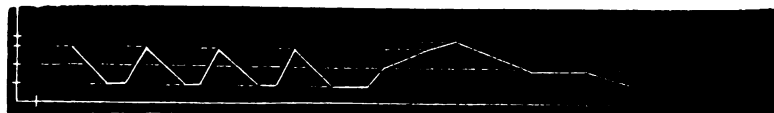
(1) Fatte in un luogo e cantate anche altrove dal popolo.

mando una curva media (il che si ottiene prendendo le unità di misura per il tempo e l'altezza molto piccole: nel disegno rappresentata dalla linea tratteggiata), si ottiene una linea quasi retta con lievissime ondulazioni superiori od inferiori, molto allargate, alla media delle altezze, le quali ondulazioni rappresentano gli intervalli più grandi della canzone.

Di questa curva dà una buona idea questo scherzo che ho sentito cantare da un contadino della pianura di Chieri:

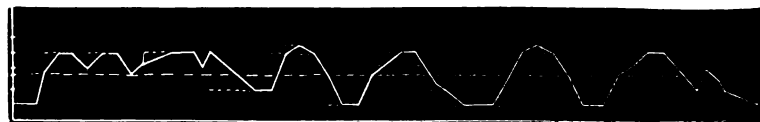
Soun mariame, soun content,
J' pià 'na founna senza dent,
J' pa pì pau ch'am morda.

La prima parte della canzone è cantata in fretta, mentre è assai rallentata la seconda parte e termina in due corone.



Un'altra canzone della pianura di Chieri è questa:

Ma tant voui bela peus pa sponseve voui,
Pover amour,
Mia mari veul ch'i na sposa n'anta rê,
Signourin d'amour.

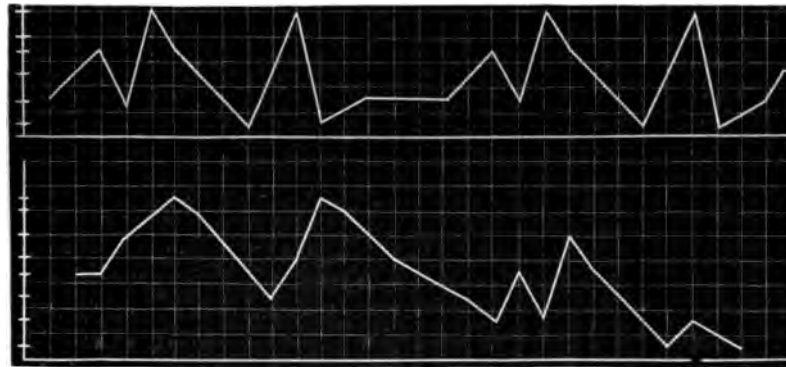


Come si vede, le forme di queste due curve non diversificano molto tra loro, sebbene la canzone presenti a primo aspetto molta più varietà del motto che precede.

La canzone della provincia del Don (Piccola Russia) (1) si estende di più in altezza, ma conserva la particolarità del ripetersi più volte la stessa frase, e del procedere per piccoli intervalli:

« O non andare, Giorgio,
O non andare alla serata,
A quella serata le ragazze sono miliarde », ecc.

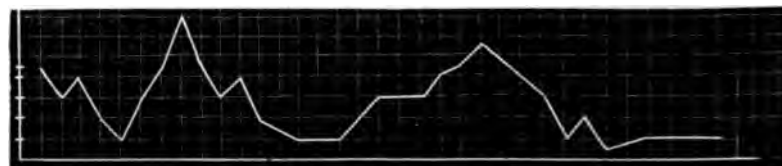
(Huilovraia, provincia del Don).



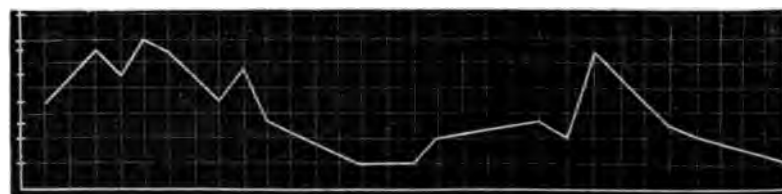
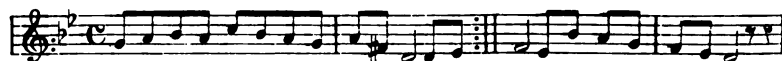
Le seguenti due canzoni sono fatte nella stessa provincia, in un punto diverso da quello dove è sorta la prima:

O dietro il prato, il prato,
O dietro il prato verde
È passata una ragazza,
Una ragazza bella.

(1) Devo alla gentilezza dell'egregio signor Ante Ivanovich Despot una raccolta di canti popolari della Piccola Russia.



Oh! È partito il Cosacco dal Don.



Queste canzoni, che provengono da punti poco distanti, hanno la forma quasi precisa; la prima parte della prima presenterebbe una linea di collina o sollevamento di terreno, e dalla prima parte della seconda apparirebbe una linea di altipiano, come si vedrà meglio in seguito.

Ora questa linea retta poco ondulata — la linea media delle canzoni di pianura — non rappresenta la linea di un terreno piano senza importanti accidentalità? Questo fatto può provenire da varie cause. Le onde sonore nella pianura si allargano senza ostacoli, e l'orecchio riceve un'impressione dei suoni prolungata, uniforme, mentre l'occhio accomodato al suo punto remoto, che è la posizione di riposo (1), vede lontano lontano come nell'infinità dello spazio, *sente* l'immobi-

(1) V. N. JADANZA, *L'Ottica*.

lità del piano della terra che da ogni parte confina col cielo secondo una linea retta o lievemente ondulata. Se avviene o se la mente si rappresenta un movimento, questo non può essere che lo stesso per molti istanti successivi, perchè la conformazione del terreno non necessita sforzi disuguali. Quindi se l'orecchio, se l'occhio non sono educati, se per una complicata associazione di idee le impressioni che ricevono i sensi non si trasformano, non si mutano in altre, è naturale che il canto che la mente incolta forma, si svolga in volute semplici e rassomiglianti tra loro; si prolunghi in suoni indefiniti perdentisi nello spazio e nel tempo, ripetentisi con la stessa monotona uguaglianza con cui si ripete la natura circostante. Ritengo però che sia da attribuirsi la massima influenza sulla forma di queste canzoni e delle canzoni popolari in genere, alle *sensazioni* ottiche: definita la sensazione nel senso filosofico. Ciò sarà tanto più provato dalle considerazioni che seguono.

Canzoni di collina.

La forma della canzone varia se dalla pianura in cui è sorta o trasportata si scorgono delle alture, colline o monti ubertosi non alti, o degli avvallamenti.

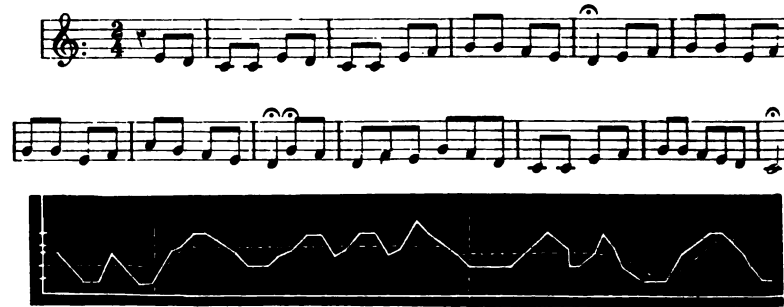
La linea di queste canzoni conserva i caratteri di quella delle canzoni di pianura, senonchè si vedono degli improvvisi dislivelli prodotti da intervalli di 5^a o 6^a, tra cui quasi sempre sono intercalati intervalli minori.

Il canto descrive la linea secondo cui la terra si disegna all'orizzonte; linea a volta a volta piana o sollevantesi ed abbassantesi in serpeggiamenti, in curve dolcemente sinuose; la voce si porta agli acuti alzandosi man mano e a tratti soffermandosi ad uno stesso livello, come l'occhio percorre il profilo del piano e del colle, tenue profilo, poichè la vegetazione ne copre le asperità e ne smussa gli angoli.

Molte volte tali canzoni incominciano in un'ottava e terminano in un'altra, quando la voce non torna (se mi si concede la frase suggestiva) nel piano o livello inferiore, ma si ferma sull'altura.

Avviene anche nel corso della canzone che la voce muti livello per alquanto tempo, cioè si porti gradatamente ad un'altezza presso alla quale si aggira per qualche battuta, per poi passare allo stesso modo ad un altro livello superiore od inferiore.

Tale carattere speciale alle canzoni di pianura e collina, spicca nella canzone seguente, che io ho imparata a Brandizzo (pianura di Chivasso) e il Maestro Foschini ha sentita cantare in altro luogo di pianura.



E a couste nosse bele
 L'han anvidà tuti i parent,
 J'era 'l biri, j'era 'l boia,
 L' stroussin e 'l gavadent.
 Oi ti túrali turalalèra,
 Oi ti túrali turalalà.

La seguente canzone è di un paesello posto ai piedi di due collinette cui si distende innanzi la pianura di Asti (Piemonte).

.
 A sarà la mia mourousa
 Ch' a la portou a souteré;
 I l'hai mai basala da viva,
 'Des ch' a l'e morta la veui basé.
 (Piazzo, mandamento di Casalborgone).

The image shows two staves of musical notation in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. Below the staves is a pitch contour graph showing the melodic line as a series of connected peaks and valleys, with a dashed line indicating a secondary contour.

Anche qui è evidente la particolarità del sollevarsi la voce ad un livello e quivi fermarsi per qualche tempo percorrendo degli intervalli non superiori al terzo. Se si osserva poi la curva generale si vede una certa simmetria nel disegno che fa la voce sollevandosi ed abbassandosi man mano, la stessa forma di curva cambiando solo livello, il che dimostra il carattere di collina che ha anche la canzone.

Nella seguente canzone di Nizza Monferrato (1) — piccola città che occupa del Monferrato una regione piana interrotta però da un gruppo di colline — si vede bene la particolarità del ripetersi del disegno che fa la voce a differenti livelli. La parte della curva della canzone che ho racchiusa tra le due verticali punteggiate non è che il disegno ingrandito della prima parte di essa. Anche in questa canzone appaiono i dislivelli (AB) intercalati da dislivelli minori, proprii della canzone di collina :

Chila 's fa i rissoulin
Për còmpari pi bela,
L'è perchè i sòldà
La possò rimirela.

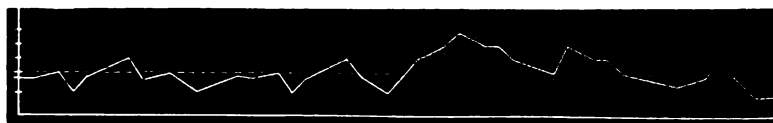


Una canzone che ha trovata accoglienza in moltissimi paesi del Piemonte, di pianura e di collina (2), è questa:

(1) La signora A. S., che ha raccolto per me molte canzoni del Monferrato, non può asserire che questa canzone sia *originale* di Nizza, però era molto cantata colà dai popolani.

(2) Questa canzone è cantata sui colli di Alessandria, Asti, Torino (Piemonte). Non potrei dire dove è sorta, poichè ciascun paese se la attribuisce.

O Pinota bela Pinota,
 Un piast mi vòrria da vòi,
 S'a l'è fin piast
 Che mi na vòrria



I caratteri principali sono quelli delle canzoni di pianura e collina; è caratteristico il disegno simmetrico che fa la voce per ritornare al primitivo livello: carattere fortemente impresso nelle canzoni di collina.

Le canzoni di collina presentano meglio questi dislivelli intercalati da dislivelli minori, su cui la voce si ferma, che mostrano così bene il sollevarsi della collina sul piano e il scendere alla valle in dolce pendio.

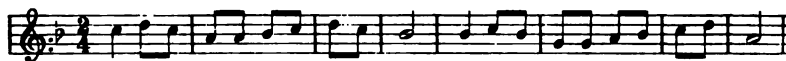
Nelle canzoni di pianura e collina certe volte invece dei dislivelli improvvisi si osserva che la voce si sofferma alquanto ad un livello prima di passare ad un altro. Nelle canzoni di collina ho osservato invece il continuo cambiar di livello della voce, il che produce una certa simmetria nel canto e quindi nella curva del canto.

Sono frequenti, anzi quasi generali, in queste canzoni le progressioni simmetriche discendenti od ascendenti a frasi più o meno lunghe; e le scale pure ascendenti o discendenti, come pure è frequente il fatto del cominciare la canzone in un'ottava e terminare in un'altra.

Questi caratteri danno alla curva delle canzoni di collina un aspetto di grande regolarità, perchè si formano curve simili variando solo l'altezza della base. Queste curve sono anche molto estese in larghezza, il che proviene dal fermarsi la voce tra i due termini dell'intervallo da esse rappresentato.

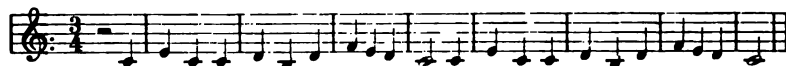
La canzone di cui segue il disegno è di Canelli:

Ven chi Nineta sota l'ombrellin,
 Ven chi Nineta ch'it farò un basin,
 Ti farò un basin, ti donerò un bel fiôr,
 Ven chi Nineta che farem l'amòr.



Una canzone di Mongreno (Colli di Torino) presenta gli stessi caratteri:

Couragi laurere
 Che 'l soul a va sout;
 Laurere countente
 'L padron a l'ha 'l fout.



Gli stessi la canzone *trasportata* o *popolarizzata* delle colline di Soperga (Torino):

Sotto l'albero fiorito
 Riposava la mia bella
 Innocente tortorella
 La primiera nell'amor.



Gli stessi la canzone toscana:

Lascia bella pastora
 Il bosco tuo natal,
 Cangia la tua dimora
 Col soglio mio ducal.

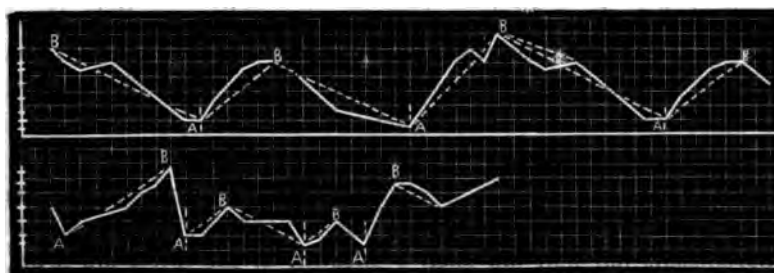


E lo stornello toscano (1):

Peschi fiorenti!
 Ho canzonato diciannove amanti
 E se canzono voi saranno venti.
 Colgo la rosa — e lascio star la foglia;
 Ho tanta voglia — Di far con te all'amor.



(1) *Canti popolari raccolti da MARIO FORESI. Firenze, Tip. Salani, 1888.*



Tanto la prima parte come la seconda di questo stornello si compongono di frasi simili a diversa altezza. Gli intervalli di sesta, settima e ottava sono intercalati da intervalli minori — di seconda e di terza — cosicchè la curva di questa canzone si solleva e si abbassa gradatamente. In questo stornello si può inoltre notare la particolarità che il canto termina ad un livello diverso da quello a cui è incominciato, tanto nella prima parte come nella seconda.

Canzoni di montagna.

I dislivelli che si osservano nella curva della canzone di collina, sono assai più notevoli nella curva della canzone di montagna.

Sono anche più improvvisi, poichè si accede ai termini di essi non con intervalli intermedi, ma direttamente.

In certe strette valli del Tirolo, tra monti altissimi, scoscesi, i montanari cantano in modo da destare meraviglia: uomini e donne cantano di seguito delle note gravi ad intervalli piccoli, uguali, intercalando tra queste una specie di grido-suono distante quasi due ottave dalle prime note. Immaginando la curva di queste canzoni, il grido viene a formare una curva conica molto alta, rappresentata nel diagramma da un angolo molto acuto, tra rette (o curve leggermente ondulate) brevissime.

Il Tibet (chiamato dai suoi abitanti: Paese nevoso) offre a ponente e mezzogiorno una catena di montagne alpestre ed altissima, traversata dal Gange e dal Gagra; dietro questi monti si ergono i monti Himmala distendentisi a semicerchio dal nord-ovest al sud-est. Al settentrione del fiume Sampu sorge una catena parallela; sulla frontiera del Butan presso Jari sorge il Cumulario, uno dei picchi più sublimi; all'occidente trovasi il picco Laugur. Tra questi gruppi e catene di

monti si distendono altipiani alquanto estesi, colline e vallate. Come si vede, pur essendo variatissima la struttura di questo paese, vi predomina la natura montagnosa; ebbene Turner (1) parlando degli stromenti musicali dei Tibetani dice:

« Quantunque il suono di questi istrumenti sembri aspro e dispiacevole quando si suonano a parte, pure riuniti accompagnano bene la voce di duecento o trecento tra uomini e fanciulli, e passando alternamente dai toni più bassi e misurati ai più alti e più acuti, producono un effetto imponente e nello stesso tempo piacevolissimo ».

Anche nel Caucaso, che gli antichi paragonavano alle Alpi, « i ballerini danzando mandano a tempo a tempo alti gridi » che gli scrittori intorno al Caucaso attribuiscono alla gioia, la quale però non è sentita e manifestata nello stesso modo danzando da popoli abitanti regioni non montaniche, popoli più selvaggi degli Abassi e dei Circassi.

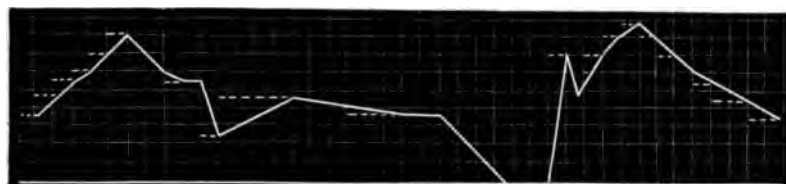
Nel disegno della curva di una canzone fatta in un paesello sopra Oulx (Alpi Cozie) presso il Colle dell'Assietta, si può osservare uno di questi salti improvvisi formati dalla voce, che producono un violento dislivello. La curva è divisa in due parti, per necessità di spazio: tra la prima e la seconda parte vi è un silenzio:

Si vous voulez savoir
Comment prendre l'Assiette,
Faut être matinier
Dans le mois de Janvier ;
Vous la verrez cette Assiette charmante
Assise sous une nappe blanche

e un ritornello :



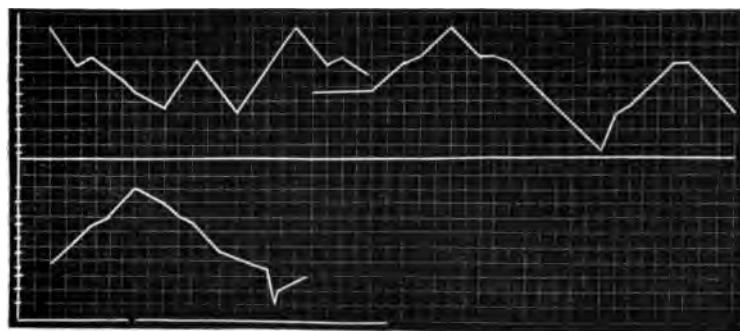
(1) *An account of an Embassy to the Court of the lama in Thibet, containing a narrative of a Journey through Boutan and part of Thibet.* London, Nicol, 1800.



Una canzone russa:

Sopra il monte i mietitori tagliano il grano,

presenta la stessa irregolarità di linee, gli stessi forti dislivelli le cui linee non fanno angolo molto acuto con la retta della durata (si consideri sempre l'angolo minore dei due che ogni lato della spezzata fa con questa retta). È da osservare specialmente, che *di rado la voce si sofferma modulando tra i termini di tali dislivelli.*



Ora, se è vero che le grida acute siano una necessità tra le montagne, affinché e si sentano da lungi e si distinguano dai fischi del vento, dagli strepiti dei torrenti e dai mille suoni più gravi delle cose, percossi e ripetuti dai monti; è però molto probabile che la vista dei punti della terra altissimi, sovrastanti, di difficile accessibilità, incuta una specie di meraviglia o terrore che si manifesta con le grida: la voce accompagna lo sforzo che fa l'occhio a percorrere il profilo delineato sul cielo dalle alture. Questo profilo non si vede sinuoso dolcemente, largo, come il profilo del colle, ma, il più delle volte, dritto, rigido, aspro, ad angoli alti e profondi avvallamenti, a chiaroscuri spiccati, perchè l'ombra e la luce si fanno risaltare a vicenda. La frangia che disegna intorno ad una collina un bosco, per la montagna diventa una linea dritta, non iscorgendosi di essa da lontano le sinuosità, i tratti mancanti. Perciò nella canzone di montagna i rapidi passaggi dai toni gravi agli acuti e dagli acuti ai gravi; i rigidi passaggi non modulati, non insinuanti, che danno molte volte ad essa, per chi non la osservi profondamente, l'aspetto aspro quasi selvaggio.

Canzoni di Mare.

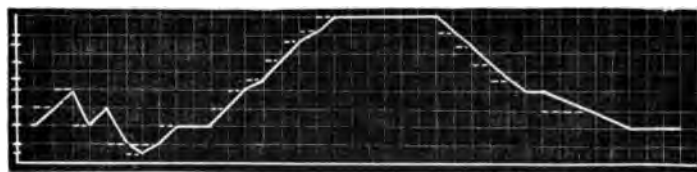
Le canzoni di mare, è comunemente noto, hanno una fisionomia speciale.

Il carattere di tali canzoni è l'ondulazione che fa la voce cantandole. ondulazione inesprimibile con le note musicali.

La curva presenta bensì l'aspetto dell'onda, perchè *prevalgono in queste canzoni le scale e gli arpeggi con la particolarità che si ritorna subito dopo, cantandole in senso contrario, sulle note che si sono cantate prima*; ma non può ritrarre quelle particolari ripetizioni dell'accento varianti in guisa da far sentire un'ondulazione sopra una stessa nota, perchè l'intervallo è minore di mezzo tono (la voce sdrucchiola da una nota all'altra) e il tempo dell'ondulazione è così breve da non potersi calcolare nella curva.

È d'uopo inoltre ricordare che se il mare rappresenta all'occhio una superficie piana *non immobile* come la pianura, ma ondulante, la terra che esso lambe può presentare vario aspetto: di piano, di

collina, di monte; e di conseguenza sono impressi nella curva della canzone del pescatore e del marinaio i caratteri delle canzoni che si fanno in siti di simile conformazione di suolo. Per es. in una canzone originale di Sorrento (*Carmela*, di G. B. DE-CURTIS (1)) sono impressi i caratteri della canzone di mare e della canzone di collina. Due frasi si succedono, una per scala ascendente, l'altra per scala discendente. La corona che divide queste due frasi è propria della canzone di pianura; la seconda parte è fatta a progressione simmetrica discendente.

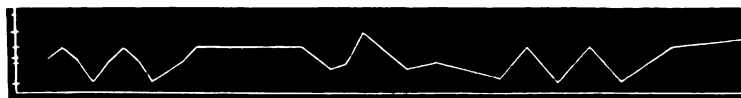


Invece nella canzone seguente, originale di Venezia, spiccano i caratteri delle canzoni di pianura nella ripetizione delle stesse frasi,

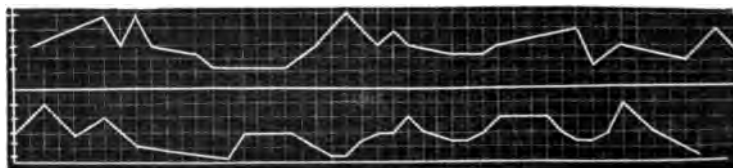
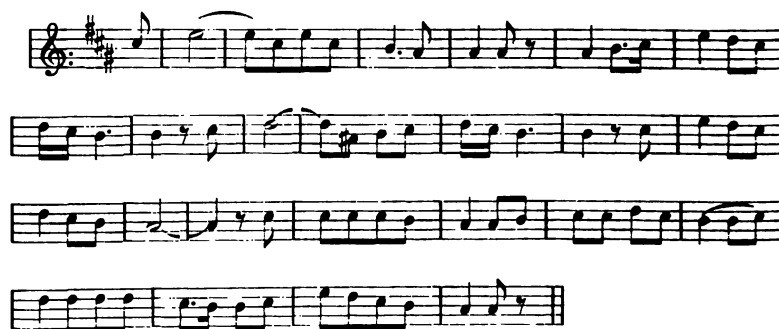
(1) *Suppl. della Tavola Rotonda*. Piedigrotta, 1994: « Ecco un altro esempio della spontaneità creatrice! G. B. De-Curtis non ha studiato musica, ma viceversa ha composto due canzoni che sono due miniature: Carmela... » ecc. ecc.

alla stessa altezza, nel soffermarsi della voce lungo tempo allo stesso livello, mentre compare pure la regolarità nella formazione della frase, propria delle canzoni di mare :

Sotto il ponte de Rialto
 Gh'è scopià una saeta
 E a la Ema puareta
 Gh'è tacà le convulsion.



Si vede bene il disegno ad onda, intercalato da linee di collina in questa canzone *popolarizzata* di Napoli (di E. di Capua), che ebbe il primo premio al concorso della *Tavola Rotonda* nel 1892.



Tutti i caratteri delle curve sopraddetti spiccherebbero più e sarebbero meglio conservati se la regione, il sito dove la canzone sorge presentasse da ogni parte lo stesso aspetto. Ma questo caso si dà di rado, perchè è più facile che siano più popolati i luoghi dove la natura offra diversa fauna e flora, affinchè siano maggiori e migliori i mezzi per vivere: cioè presenti diversi aspetti. Quindi la maggior parte delle canzoni più cantate, che provengono da centri più popolati, contengono nella loro forma parecchi dei caratteri detti, diversi tra loro.

Vedemmo come varii la curva delle canzoni di pianura circondata da colline da quella di pianura o di montagna.

E una canzone fatta o popolarizzata (1) in una regione piana da cui si vedono colline e monti, presentando *tutti* i caratteri speciali notati, offrirà certo più varietà e melodia che quella che si informi ad uno o a due caratteri soltanto; non solo, ma potrà anche più facilmente essere *trasportata* con o senza modificazioni in altri siti di diversa giacitura.

Il perchè hanno sempre avuto ed avranno grande e generale popolarità e relativamente lunga vita le canzoni della Napoli bella, che distendendosi ridente in riva al mare, mentre si arrampica sulle dolci colline del Vomero e di Posillipo da una parte, si allarga dall'altra fino alle falde dell'imponente gruppo del Vesuvio.

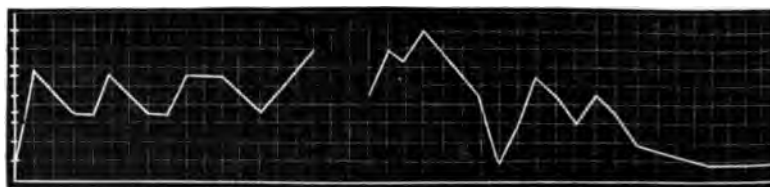
Se per una lunga permanenza in una regione, i popolani di un'altra regione si impadroniscono dei canti popolari del luogo dove sono obbligati a fermarsi, certamente varieranno qualche cadenza, trasformeranno qualche passaggio per quanto è possibile, e accoglieranno meglio e riterranno più a lungo i canti che meglio possono adattarsi alle *linee* che essi hanno impresse nella mente. In tal modo si generano le canzoni *trasportate*. E una canzone composta da chi sia profondo nell'arte udrai di rado cantare al popolo, se l'autore per un procedimento geniale o per esperienza non abbia conosciuto il *gusto* del popolo cui dedica la canzone, ossia le *linee* che esso preferisce.

Questo si vede bene in alcuni esempi che offro di canzoni trasportate, o popolarizzate; o trasportate popolarizzate.

(1) Fatta da persona colta dell'arte, ma cantata dal popolo.

Nel 1892 alle Migliere, paesello situato in una delle valli che fanno capo a Lanzo, la quale termina ai contrafforti della Levanna, sentii spesso cantare questa canzone che ritengo provenga da Genova o da qualche paese dei dintorni, e credo pure che sia popolarizzata, perchè non è in dialetto:

Addio Lucia, mi appellano,
La luna è già nel mar;
Abbiám salpató l'ancora,
Il sole già scompar.



Nella curva di questa canzone sono spiccatissimi i caratteri delle canzoni di mare, delle canzoni di montagna, e delle canzoni di collina (1). La prima parte della curva potrebbe anche appartenere ad una canzone di pianura; e la vallata dove la si cantava, è una valle vasta (Valle Grande) e lunga che sale insensibilmente, formata da colli ubertosi facilmente accessibili.

Un'altra canzone popolarizzata o trasportata, che ritiene dei caratteri delle canzoni di montagna e di collina (2), è questa:

Guarda la luna come cammina
Traverso i monti e la collina.

(1) Forse la canzone è stata modificata; sarebbe interessantissimo il conoscerla nella sua forma originale.

(2) È cantata nei dintorni di Torino.



A Soperga, che ha ai piedi la pianura del Po, e intorno le Alpi che fanno corona, è molto cantata questa canzone:

Spounta 'l soul e la luna
 E la luna a Mouucalé
 Ai fa cieir a le bele fie
 A la seira andè a balè.



Si noti la tendenza ai toni gravi, sui quali la voce si ferma specialmente; dopo un lento e simmetrico abbassarsi e sollevarsi della voce, avviene un salto improvviso di sesta, i cui termini hanno lo stesso valore — dopo la battuta.

Vi sono dunque in questa canzone i caratteri di pianura, di collina e di montagna, direi i caratteri che devono presentare le canzoni degli altipiani molto alti ed erti e da cui si scorga il piano sottostante.

Le canzoni fatte a Torino mancano delle ondulazioni che rendono più soavi le canzoni di Napoli, ma ritengono in modo visibilissimo dei caratteri della canzone di pianura e di collina e di montagna, sebbene essendo lontana la montagna si senta meno.

In questa canzone originale

Piè pari e mari i vostri dnè,
 Signourin d'amour,
 E ritireve le vostre dote,
 Signourin d'amour.



dopo una frase ad intervalli di seconda, terza od unissono, vi è un salto di quinta, dal secondo termine del quale si ritorna al primo livello mediante successivi intervalli di terza.

Le canzoni originali:

Richetta, Richettina, ecc.

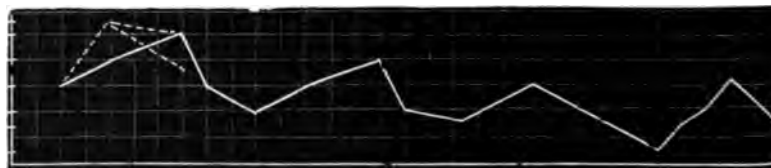
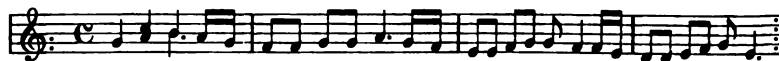
e

Le fie d'B..... ecc.

presentano, in ordine diverso, gli stessi caratteri.

La canzone popolarizzata, fatta a Torino

Ciao, ciao, ciao,
Morettina bella ciao



presenta la forma delle canzoni di collina e pianura, con linee rigide di montagna, perciò si spiega la grande popolarità che ottenne a Torino e altrove, anche considerato che essendo sorta quando i soldati partirono per i moti socialisti di Sicilia, potè essere imparata da molti (1).

Quasi la stessa forma ha la canzone popolarizzata-trasportata, che ebbe tanta accoglienza a Torino:

Carulì, pe st' uocchie
Nire nire nire ecc.

(1) La prima parte punteggiata è una modificazione fatta alla canzone in Oulx (Alpi Cozie).



la quale, pure spiccando in essa il carattere principale delle canzoni di mare (successive scale ascendenti e discendenti), è fatta a progressioni simmetriche (carattere di collina) e contiene dei dislivelli repentini intercalati alla linea generale formati da intervalli di quarta e settima come nelle battute 4^a-5^a, e 15^a, che sono proprii delle canzoni di montagna.

Non tralascierò di far notare, senza però poterne dare la certezza, che pare da relazioni di viaggiatori quali Guillaume White, Barrow, ecc. (1), che *nei luoghi contornati da deserti o vicini a regioni inaccessibili la curva delle canzoni abbia delle soluzioni di continuità*, cioè si arresti ad un tratto per ripigliare dopo un istante.

Barrow parlando dei Cafri Besciuana, separati dagli Ottentotti dal deserto dei Boscimani, dice:

« Accompagnavano i loro balli con un canto roco e veemente che cessava interpolatamente ».

Anche nella curva della canzone dell'Assietta vi è una soluzione di continuità.

Tale fatto si potrebbe spiegare come un fermarsi della voce, quasi rinunciando, al troppo estendersi delle immagini generate dai sensi (2);

(1) *Journal d'un voyage de Madras à Colombo et à la baie de Da-Lagoa sur la côte orientale d'Afrique fait en 1798 sur le vaisseau anglais le « Lion »*, par GUILLAUME WHITE, etc.

(2) Sarebbe una prova di ciò anche il modo di cantare dei cretini che si trovano nella valle d'Aosta. Il loro canto è una nenia quasi aritmica, senza sollevamenti o abbassamenti della voce: questo canto non è molto discosto dal silenzio, in esso si vedrebbe anche meglio questo rinunciare della voce a seguire le immagini dei sensi.

ma potrebbe anche provenire da altre cause a noi ignote, ed è d'uopo una grande raccolta di documenti per poter asserire alcunchè in proposito.

Torino, 3 gennaio 1895.

Dott. COSTANTINA LEVI.

P. S. — I signori che volessero occuparsi di questo argomento, che stanno nella regione posta tra il Nilo e il Saara, oppure nella Spagna presso i Pirenei, o nei Paesi Bassi specialmente nei luoghi dove vi sono dighe, o su altipiani, sarebbero pregati di inviare all'A. per mezzo dell'Editore canzoni originali o popolarizzate del luogo, con la esatta descrizione del luogo in cui sono cantate.

RECENSIONI

Storia.

ROMAIN BOLLAND, Les origines du théâtre lyrique moderne. Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti (Paris, 1895. E. Thorin édit.).

È un lavoro concepito chiaramente, con larghe vedute e con ispirito di seria investigazione; egli è inoltre corredato di una erudizione forse non sempre temperata e nuova, un poco prolissa, ma certo fine ed apprezzabilissima. Molte notizie il Rolland poteva risparmiarsele, tanto son ripetute, e così dovea far del molto materiale che, ricevuto da lui di seconda mano, egli ci armanisce ancora, rimpinzato di chiose e di citazioni bibliografiche, che a nulla servono se non a vie maggiormente affermare la tendenza grafomaniaca e parolaia, la mania investigatrice ed esumatrice di questa fin di secolo. Ma non facciamo questione di ciò. Molte notizie l'autore non le ha sempre tolte alle fonti, nè le ha sempre vagliate; tuttavia, le opere di cui si è servito lo designano come uno sceglitore accorto e al corrente di quel che sia opportuno consultare. Intorno alle origini del melodramma, l'autore non ha detto più dell'Ambros; sul suo sviluppo è rimasto circoscritto, nelle grandi linee, al Burney, e, quanto all'opera buffa, ha richiamato, in modo solito, i tentativi (che io credo fuor d'ogni opportunità in questo caso) del Vecchi e del Banchieri, appoggiandosi poscia allo Scherillo, il quale dell'opera buffa, in riguardo musicale, ha detto quasi nulla. Tuttavia è d'uopo riconoscere che, nella storia del Rolland, sono bene tratteggiate le scuole di Venezia, di Bologna, di Roma e di Napoli. Forse, non inopportunamente avvicinando l'opera di qualche antico compositore a quella di talun moderno, l'A. è caduto in qualche esagerazione ed ampollosità, trascinatovi certamente da soverchio amore pel

soggetto. Per dar sostanza ai rapporti notati dal sig. Rolland, mal si convengono gli slanci poetici e le frasi eleganti; ci vuole uno studio rigorosamente oggettivo che al Rolland, in generale, fa difetto. Di Monteverdi (così scrisse questo compositore il proprio cognome e non Monteverde come scrive il Rolland) è parlato con un po' troppo di lirismo e con dei criteri affatto moderni, che non gli si convengono. Un Monteverdi modernizzato e accostato al Wagner, anzi del continuo confrontato con lui, corre serio pericolo di essere falsato. Il confronto, del resto, ha tanto di barba e sarebbe ora di toglierlo dallo stato di sintesi prematura e vaga assai, in cui è tuttora rimasto, per provarlo coll'analisi oggettiva. Così procedendo, credo che molte idee del Rolland sarebbero modificate. Nel suo lavoro manca ancora la ricerca sul come il fatto artistico musicale più importante del secolo XVII, il melodramma, praticamente si compia. Come al solito, nei lavori degli altri storiografi, anche in cotesto dell'A. si vede arrestarsi l'indagine dinanzi a certi dettagli, che lo storico ha il dovere di studiare. Per esempio, non vi si discorre minimamente delle condizioni di fatto, per le quali si effettuasse l'accompagnamento strumentale dei primi melodrammi. Se si può, in certa guisa, scusare la trascuranza di questo punto in una storia generale della musica, ella è cosa imperdonabile in una storia speciale della origine dell'opera. Giacchè lo studio di una simile questione e la eventuale soluzione del problema sono i mezzi, che ci condurranno a comprendere l'essenza vera del nostro antico melodramma.

Ma procediamo con ordine. L'A. ci introduce nella storia del melodramma discorrendo della sua genesi, che egli vede nel madrigale e specialmente nel madrigale drammatico; una forma, quest'ultima, effettivamente soltanto teorica, perchè nè il Croce, nè il Vecchi, nè il Banchieri e nè il Monteverdi lascian mai vedere una spiccata differenza tra madrigali drammatici e non drammatici. È meglio dire che questi inizi dell'opera sono nella forma del madrigale; chè di madrigali possono considerarsi una raccolta, nè più nè meno, e l'*Amfiparnaso* del Vecchi e la *Saviezza* del Banchieri e le cose del Croce, del Gabrieli, del Gastoldi, ecc. Di elementi musicali rappresentativi non vi ha traccia, nelle composizioni intenzionalmente drammatiche di costoro, o ve ne ha come nel madrigale chiamato semplicemente così. In quanto a questi, che il Rolland dice madrigali drammatici del Vecchi, egli non ci ha apportato nessuna luce sulla controversia, non ancor risolta, della loro esecuzione, specialmente rispetto all'*Amfiparnaso* del Vecchi e alle simili cose del Banchieri. Oltre la parte del personaggio indicato

dalla situazione, erano le altre parti cantate simultaneamente o erano eseguite da istrumenti o quale altra versione vi può essere? Anche una tale questione è troppo importante per sorvolarvi sopra così alla leggera. In generale, l'A. si perde in troppi luoghi comuni di storia e troppo poco praticamente considera le applicazioni della tecnica; vi sono molti pensieri, in queste pagine, ma poco svolti e, se mai, poco discostandosi dalle vie battute.

Circa l'avere il Rolland rilevate le sue osservazioni dai fatti e dalle fonti primitive, cioè dalle opere e dai documenti originali, mi son nati parecchie volte dei dubbi. Per esempio, quando egli dice di Stradella, che la sua musica rivela la sensualità, l'impetuosità, la carne, mi sembra che egli lavori più di fantasia e di frasi di un certo effetto di quel che al vero si apponga. La musica di Stradella è, in generale, piena e ricolma di fioriture e di vocalizzi, molte volte stentati, quasi sempre senza gusto e raramente eleganti: è difetto dell'epoca, lo so; ma con questo arsenale di roba minuta ed astrante dall'espressione, difficilmente si potrà riuscire a mettere insieme il carattere che vi ha trovato il sig. Rolland. In ispecie nelle cantate, la espressione della musica di Stradella è soffocata da ricami inutili. Meno se ne trovano nell'oratorio *S. Giovanni Battista*.

Ciò che mi ha interessato moltissimo, in questo libro, è il capitolo su Francesco Provenzale. Vi si nota che il Rolland ha trattato questo tema con cura ed amore speciale; gli è, si direbbe, come il punto che lo ha specialmente tentato; il suo obbietto è infatti la rivendicazione di una importanza artistica, che al Provenzale nessuno, fino ad oggi, ha riconosciuto. Ma io confesso francamente che l'aureola di grande artista riformatore, di cui l'A. ha voluto circondato il capo del suo eroe, non mi sembra completamente meritata, almeno da quanto mi fu dato conoscere di lui. Il Provenzale seguì i difetti del suo tempo in tutto ciò che scrisse e per il teatro e per la chiesa. Il suo stile è barocco, infiorato di arzigogoli, di bizzarrie insipide, di maniere decadenti e triviali, che fanno riscontro con quelle del suo stile letterario (1). Nei suoi melodrammi la musica si rivela fiacca e sbiadita; gli stessi esempî che riporta il Rol-

(1) Trascrivo questa osservazione del giocondissimo Gaspari, posta sotto alla scheda dei *Mottetti a due voci diverse di Francesco Provenzale, etc. In Napoli 1689. Chi bramasse d'udir qualche saggio dello stile del Provenzale in belle lettere, legga il seguente squarcio della dedicatoria di questa sua opera: « Ne posso però così di fuga scorrere quelle note d'obbligazioni, che manifestano al Mondo la mia servitù consecrata alla lor generosa Grandezza, per hauermi segna-*

land, in fondo al suo libro, ne sono una prova. Non so bene in virtù di quali caratteri superiori l'A. possa ritenere il Provenzale per un genio straordinario. Senza disconoscere che costui ebbe una certa importanza, come maestro napoletano, noi non dividiamo l'opinione del Rolland, che riteniamo esagerata; e forse vi gravita anche un tal quale compiacimento di riabilitare un nome; alla qual cosa, pur essendo senza dubbio onesto l'intento, temo molto che possa seguire l'attenzione del mondo musicale e il risultato culturale storico che l'A. si aspetta. Il principio della importanza regionale, che egli ha seguito è, a mio avviso, assai pericoloso, per non dire assolutamente cattivo. Esso può far parere di eccellenza superiore delle personalità, le quali, per quanto non indegne di rilievo nella storia dell'arte, non hanno tuttavia per nulla contribuito alla sua originalità e alla sua grandezza, alla scoperta di qualche sua forma nuova ed utile. E tra queste personalità, che, nella regione, sono qualcosa di rilevante, e, allargato che sia il circolo d'osservazione, diminuiscono assai e quasi scompaiono, è Francesco Provenzale. Che resta di lui accanto a un Carissimi, a un Cesti, a un Cavalli, a un Tenaglia, per non dire di altri? Come capo di una scuola melodrammatica napoletana anteriore a Scarlatti, sarà bensì notevole, ma che questa scuola fosse poi superiore a quelle di Firenze, Roma e Bologna è erroneo. D'altra parte, è cosa impossibile da ammettersi, col Rolland, che il Provenzale sia più moderno di Carissimi. Non solo egli non è più moderno di Carissimi (1), ma nè anche di altri maestri inferiori a questo. Metto a disposizione del sig. Rolland sette volumi di composizioni profane e sacre di maestri romani e fiorentini del sec. XVII, che si trovano nella Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna, onde l'A., se crede, ne faccia la prova (2). Del resto, che

lato con l'onore di Maestro di Cappella di questa nobilissima Città; per lo che tutte le mie fatiche nascono eternamente ipotecate alla lor Gentilezza, etc. ».

I suindicati mottetti a 2 voci e il *Pange lingua in do min.* a 9 voci con violini, con buona pace del sig. Rolland, sono dei veri delitti musicali. Queste composizioni, come le altre del Provenzale, piglian da secoli la polvere delle biblioteche e non val la pena di andare a tirarne fuori. E non è nè anche che, fra tanto pattume, si rinvenga una piccola perla. Le collane, colle quali al Rolland preme di fare un certo effetto da lontano, sono roba da pochi centesimi.

(1) Veggo citata nel libro del Sig. Rolland una messa a 8 voci di Carissimi, posseduta dalla Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna. Egli dovrebbe sapere che non si tratta di una messa intera, ma solo di alcuni frammenti.

(2) Per norma del Sig. Rolland e di chiunque altro, le opere che si conservano nella Biblioteca suddetta si possono leggere, studiare tutte quante, nessuna esclusa, ma non da tutte è permesso copiare, precisamente come alla Biblioteca del Con-

il nome del Provenzale appaia per la prima volta, in un libro sulla musica, non è cosa che debba recar sorpresa, a mio parere. Forse nè Fétis, nè Florimo, i quali pure ricordarono il Provenzale, fecero gran caso delle notizie, brevi anche quelle, che di lui dà il Marchese di Villarosa nel suo libro: *Memorie dei maestri di musica napoletani, 1840, a pag. 174*, libro che non veggo citato dal Rolland. Si esaltano spesso delle cose che non si conoscono a fondo, e forse il Rolland non è stato esattamente informato. Ad ogni conservatore di queste rispettabili anticaglie, per quanto regio bibliotecario, è sempre permesso anzi, dirò così, acconsentito un certo entusiasmo, il quale molte volte si spinge alla esagerazione, ma a patto però di non dirne delle marchiane.

Più innanzi, nel libro del Rolland, al capitolo sulle origini dell'opera tedesca, ho notato la mancanza di qualche importantissimo nome, p. e. di quelli dello SCHOTT, del FÖRTSCH (il poeta-musicista dell'opera d'Amburgo, 1678: (vedi l'interessante memoria su *Joh. Phil. Förstch* del D^r *Federico Zelle*, Berlino 1893), del KRIEGER, dello STRUNGK (v. *Zelle: I. Theile und N. A. Strungk* Berlino 1891) (1). Il nome del THEILE figura appena in una nota a piè di pagina. Lo studio sulle origini dell'opera inglese è molto povero. Speriamo tuttavia che l'A. lo completerà con nuovi materiali, i quali egli non mancherà di raccogliere nel paese d'origine.

Sarebbe poi stato desiderabile un indice dei nomi, almeno dei compositori e dei poeti, come si usa nelle pubblicazioni del genere esso facilita le ricerche.

L. T.

WILHELM SCHULZE, Peter Ritter, Langjähriger Kapellmeister in Mannheim. Sein Leben und Wirken (Berlin, 1896. L. Oehmigke's Verlag).

Sono poche pagine dettate con molto ordine e chiarezza. L'autore ci informa intorno alla vita ed alle opere di questo importante compositore tedesco, che visse tra il 1763 e il 1846 ed ebbe, in ispecie con Weber, delle relazioni interessanti in proposito al *Freischütz* ed alla sua andata in iscena al teatro di Mannheim, sotto la direzione del Ritter. Perchè il Ritter, oltre che virtuoso di violoncello, fu compositore di opere teatrali e di musica da camera e da

servatorio di musica di Parigi. Glielo assicuro io stando a Bologna; ne ho delle prove recenti. Del resto il Sig. Rolando Romano deve avere una memoria molto labile, se, dopo poco più di un anno, non ricorda che, proprio nella Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna, gli fu permesso, per vari giorni, di copiare dei frammenti di musiche sacre e profane del '500 e '600. E a quanti altri non fu permesso? Ma... son tutti compagni.

(1) Invece di *Francken* deve dirsi *Franck*.

concerto. Molto si distinse egli come direttore d'orchestra del teatro di Mannheim. Egli fu che stabilì anzi per essa quel favore e quel nome che ha conservato a tutt'oggi, come una delle più valenti della Germania.

Dal libercolo dello Schulze si possono attingere molte notizie importanti e basate su seri documenti circa la vita musicale e teatrale di Mannheim, nonchè sulle opere del Ritter, il cui nome, oggi quasi dimenticato, viene così, dietro le ricerche dello Schulze, ad occupare il posto che gli spetta fra i cooperatori dell'arte tedesca e della eccellente scena lirica di Mannheim.

È degno di una civilizzazione avanzata e di uomini di retto sentimento e criterio il ricordo di questi artisti insigni, che, senza aver rivoluzionato la musica, hanno dedicato con successo un'intera esistenza a coltivarla in onore della patria.

L. T.

OTTO KELLER, *Geschichte der Musik*. Mit 96 Original-Illustrationen nach Zeichnungen von Artur Keller (Leipzig. P. Friesenham).

Questo volume fa parte di una *Biblioteca illustrata della storia dell'arte e della cultura*. L'editore si propone di pubblicare, in questa collezione, dei lavori storici, che siano concepiti in modo da mantenersi lontani così dalla erudizione asciutta come dalla superficialità dagli scrittori del giorno. Per quanto noi apprezziamo gl'intendimenti dell'editore, non possiamo però approvare dei lavori di storia musicale fatti come questo. Prescindendo dalle molte lacune, dagli innumerevoli errori di nomi e di date e da parecchi equivoci, per evitare i quali sarebbe bastato essere al corrente di una cronaca moderna qualsiasi, troviamo imperdonabile la omissione di momenti storici tanto importanti, come quelli che prendono le mosse dalle canzoni popolari nordiche antecedentemente ai trovatori e dall'epoca di De Muris, di Ramis, di Beldomandis, di Dunstable, di Spataro, maestri, per dirne alcuni, che non sono neanche nominati. Di più troviamo viziosa la divisione della materia, che omette e sposta la ragion d'essere di fatti importanti, come n'è il caso per ciò che specialmente riguarda l'origine del melodramma italiano e i suoi rapporti con l'antecedente oratorio, la musica istrumentale in Italia, la lirica seicentista italiana, la evoluzione del melodramma serio, il passaggio all'opera buffa e la origine delle specie musicali almanne, che tutte dalle italiane la ripetono. Questa divisione della materia è poi tanto più viziosa, in quanto che una breve parte del libro, la parte antica, è trattata a mo' di sintesi storica, mentre tutta l'altra parte non consta che delle solite biografie de' maestri. Non sapremmo poi bastevolmente deplorare le mancanze in cui l'autore è caduto riguardo alla storia della musica in Spagna, in Inghil-

terra e in Russia, delle cui vicende e delle cui scuole musicali egli ci dice quasi nulla.

L. T.

Critica.

ENTRE DEUX AIRS par l'ouvreuse du Cirque d'été (Paris. E. Flammarion, édit., 1895).

« *Un certo guazzabuglio ribollito* » si potrebbe — con un verso di Luigi Pulci — definir questo libro, Vi manca una cosa sola, un nonnulla; il pensiero. Ma l'autore sa passarsene così bene! In compenso, reso più disinvolto dalla maschera dello pseudonimo, egli dà prova in cospetto ai lettori, per tutte le 308 pagine del volume, d'una agilità meravigliosa — tanto da ricordarvi a ogni tratto quel critico tedesco che per dimostrarsi leggero a chi l'accusava di pesantezza, balzò leggiadramente dalla finestra di un quinto piano. È vero che n'ebbe fiaccate le reni. Ma ciò succede ai *clown* della critica come ai saltatori dei circhi, e ci si avvezza: disgrazie del mestiere!

R. G.

HORACE VALBEL, Les Chansonniers et les cabarets artistiques de Paris.
Dessins d'Alfred le Petit (Paris. E. Dentu, éditeur).

Se la prosa del signor Valbel fosse meno arida, se la pittura dei *cabarets artistiques* fosse più viva, se le canzonette trascritte non avessero quasi tutte comune coi loro autori, ritratti da Alfred le Petit, l'assenza della bellezza — questo potrebbe anche essere, forse, un libro utile e allettivo. Così com'è, lascia il tempo che trova: un brutto tempo, poichè fu scritto in dicembre.

R. G.

Giuseppe Verdi. Parole di Lorenzo Parodi (Genova. Stabilimento musicale Monleone).

Non è una critica, è un inno; la fiamma dell'entusiasmo colora di accesi riflessi la frase, e la prosa assume in più d'un tratto l'andamento e gli accenti d'una lirica commossa. Tuttavia la lode (ed è ventura) non trascende mai, in queste pagine, all'adulazione; pur tra l'abbondanza forse soverchia degli ornamenti, la figura del Maestro n'esce quale già appartiene alla Storia, nitida e fulgida e come improntata nella durevole materia d'un metallo prezioso.

R. G.

LORENZO PARODI, La musica greca. Conferenza (Genova. Tip. di A. Ciminago, 1894).

La scoperta dell'*Inno ad Apollo* — fatta or à due anni dalla Scuola francese d'Atene negli scavi di Delfo — porse occasione e argomento a questa conferenza. Il Parodi vi difende, cortesemente, contro gli assalti del Kufferath, il rivestimento armonico e strumentale che all'inno dette Gabriele Faurè, dimostrando ch'esso risponde ai caratteri generali conosciuti dell'antica musica greca.

Della quale egli discorre per alcune pagine, a mo' d'introduzione, esponendo cose note in forma allettivevole e chiara. R. G.

LORENZO PARODI, *L'avvenire della musica e l'evoluzione armonica*. Conferenza (Genova, Tip. di A. Ciminago, 1895).

« Stanco dell'uniformità delle nostre costruzioni armoniche e « ritmiche, il compositore alla ricerca di effetti nuovi deve inol- « trarsi nelle inesplorate regioni dell'armonia. Forse le tonalità an- « tiche, ringiovanite dal misticismo trascendentale di un'armonia « novissima, plastica e pittoresca, amplificate dall'estrema intensità « del colorito istrumentale, sono il miglior elemento atto a rinno- « vellare le vecchie forme musicali, il principio che deve loro in- « fondere un sangue più ricco, più generoso. Anche nelle tradizio- « nali melodie popolari si possono aprire orizzonti nuovi ed immensi « allo spirito investigatore dei tempi moderni. » Lasciamo gli *oriz- zonti*, che son forse un po' vieti, lasciamo anche il *misticismo tra- scendentale*, che non pare dover essere carattere dell'arte a venire, ma il pensiero del signor Parodi è certo giustissimo. Egli lo illustra in questo opuscolo con assai abbondanza d'esempi e con lo studio delle teoriche del Rocchi, del Bertha e del Loquin, diligentemente e chiaramente esposte. R. G.

Opere teoriche.

ANATOLE LOQUIN d'Orléans, *L'Harmonie rendue claire et mise à la portée de tous les musiciens. Traité général des traités d'harmonie* (Paris, en dépôt chez Richault et C., 1895).

Quando un trattato d'armonia si presenta, come questo, in un volume di 500 pagine in formato gran partitura d'orchestra, egli dà probabilmente a riflettere in questo modo: o che c'è dentro molta roba inutile o che ci troviamo dinanzi ad una imponente rivelazione. Or bene, nessuna delle due cose è vera. L'origine del sistema del Loquin è da ricercarsi nella *Technie ou Lots générales du système harmonique* del conte Durutte, al quale, del resto, l'autore si riferisce in molti casi. *L'Harmonie rendue claire*, lavoro veramente colossale, in quanto l'A. nulla vi trascura per rappresentarsi, notare e spiegare qualsiasi combinazione armonica possibile, è il risultato di quarant'anni di ricerche pazienti, di lavoro indefesso, proseguito con ardore eccezionale, anzi con la stessa poesia, che ispira una speculazione matematica applicata alla musica.

Il Loquin ha delle giuste pretese di rivendicazioni e di scoperte scientifiche; e però, senza disconoscere lo sviluppo logico che egli vi ha dato, il suo sistema, in germe, era balenato alla mente di un

chiaro armonista italiano, del che dirò più innanzi; come anche giusto mi par di osservare, che egli ha risolto nei suoni tutte le combinazioni matematiche contemplate nelle formule algebriche del Durutte, alle quali certamente non isfugge nessun accordo armonico usato fino ad oggi e d'un effetto soddisfacente. In quanto alla pretesa di volere il Loquin, col suo trattato, portare la rivoluzione nell'armonia, gli si potrebbe facilmente osservare che una rivoluzione tale non dipende veramente dalla bontà e dalla originalità dei metodi, ma piuttosto dai compositori, che applicano, magari incoscientemente, dei processi armonici nuovi nelle loro opere. Quanto all'insegnamento, egli ha ragione: lo sconvolgerebbe. Ma è egli ben sicuro dei migliori risultati che si attende? Anche a ciò proveremo di rispondere. Comunque, è ardito, è nobile, è degno di plauso il tentativo di un uomo che, dopo aver messo, per lunga serie d'anni, innanzi al pubblico buon numero di lavori scientifici di incontrastabile valore, tutto compreso della sua idea, tutto immerso nei suoi studi, con rilevante sacrificio di tempo e di mezzi, con una totale abnegazione insomma, dà tutto sè stesso al progresso della scienza e dell'arte e riesce, con un'opera colossale a marcare il suo nome in un'epoca dominata come da una febbre di attività innovatrice, da una voglia ansiosa di risultati originali, inattesi, grandiosi.

Noi non pretendiamo di dare un'idea del lavoro del Loquin. Supposto anche che vi riuscissimo, sappiamo bene come essa non potrebbe essere che molto imperfetta. Soltanto procureremo di esaminare quali principî hanno informato il suo sistema, aggiungendo qualche osservazione. Noi riconosciamo completamente il valore delle teorie del Loquin; egli ha voluto semplificare, il più che gli è stato possibile, il principio della costruzione e della combinazione degli accordi. Invece di essere soggettivo e di ingolfarsi in disquisizioni teoriche complicate, egli ha rivolto ogni sua cura all'esposizione di numerose serie di accordi, i quali risultano dal calcolo esatto delle loro costruzioni e combinazioni, facendo osservar poscia, in altrettanto numerosi esempi, desunti dalle opere dei grandi maestri, come questi procedettero nel caso pratico, e come ad esso si applichi il ritrovato teorico dell'armonista. Veramente, sulla scelta di questi esempi, avremmo qualcosa da osservare. Ma anche di ciò più innanzi.

L'Harmonie rendue claire può dividersi in queste parti:

- a) Classificazione e descrizione degli accordi, loro stati e loro specie, dal punto di vista della teoria pura.
- b) Esempi tratti dalle opere dei compositori.
- c) Successioni armoniche principali.

d) Modulazioni.

e) Difettosità della notazione musicale attuale.

f) Analisi dei diversi *effetti*, colla comparazione dei sistemi d'armonia di Rameau, Catel, Reicha, Fétis, Barbereau, Durutte, Loquin (Sinonimia dei principali accordi).

Il trattato del Loquin è basato sul sistema duodecimale. Esistono dodici suoni, ognuno dei quali è suscettibile di diventare la *tonica* o nota principale di un tono. I dodici suoni possono succedersi melodicamente; vi hanno così venticinque specie di successioni melodiche. Ciascuno degli intervalli fra i suoni formanti queste successioni, sono designati con una lettera dell'alfabeto, cosa tanto più comoda, in quanto che venticinque sono le lettere, venticinque le sorte di intervalli e venticinque le specie di successioni. L'intervallo p. e. di dodici suoni, vale a dire l'ottava, cioè da *do* a *do*, è rappresentato dalla lettera M. L'A. passa quindi a discorrere degli accordi di due, tre, quattro e più suoni. Un accordo si presenta sotto più forme o *stati*, secondo che ognuno dei suoi suoni si trova nel basso, ed ha tanti stati quanti sono i suoni che lo compongono. Ogni stato è suscettibile di avere più *disposizioni*, eccetto gli stati di due suoni, i quali non ne hanno che una sola. Ogni stato può avere più disposizioni secondo l'ordine interno, nel quale sono distribuiti i suoni che esso contiene, astrazione fatta dal suono posto in basso, che rimane come si trova. Per esempio, uno stato di tre suoni ha due disposizioni, uno stato di quattro suoni ne ha sei, uno stato di cinque suoni ne ha ventiquattro. Un accordo di due suoni è dunque suscettibile in tutto di due disposizioni (una sola per stato). Un accordo di tre suoni ha sei disposizioni, $3 \times 2 = 6$:



Un accordo di quattro suoni ha ventiquattro disposizioni, $4 \times 6 = 24$. Un accordo di cinque suoni ne ha centoventi, $24 \times 5 = 120$. Radoppiando uno o più suoni, le disposizioni divengono maggiori. L'A. tratta poscia delle varie specie di accordi, cominciando da quelli di due suoni. Fin qui le novità non son molte.

Maggiore interesse offre la parte seguente, in cui l'A. sviluppa il suo sistema di divisione degli accordi secondo le loro specie. Egli comincia col classificare gli accordi di due suoni di prima specie, seguiti da accordi di due suoni di prima specie, distribuendoli in tutte le combinazioni possibili, dalla distanza di 0 semitoni

fino a quella di undici semitoni; poscia fa il medesimo per gli accordi di due suoni di prima specie seguiti da accordi di due suoni di seconda specie, trattando ancora del prolungamento o ritardo, e così via dicendo, pegli accordi di due suoni della prima specie seguiti da accordi di due suoni della 3^a, della 4^a, ecc. Sono lunghi elenchi di accordi, quadri, in cui tutte le combinazioni sono esattamente registrate. Dopo aver discorso del pedale, l'A. passa alla classificazione degli accordi di tre suoni. Il lettore avrà già notato, perchè è una conseguenza del sistema, la eliminazione dei *modi maggiore e minore* e della tonalità: non vi ha che l'idea di *suono a suono*; i suoni sono nominati primo, secondo, terzo, quarto, ecc.

Terminata la parte costituente le classificazioni e combinazioni degli accordi, il Loquin ha voluto mostrare come esse vengono praticate dai compositori, e perciò si è servito di numerosi esempi. Or qui io mi permetto di osservare che, pur essendone stata ben fatta la scelta, l'A. nondimeno doveva comprendervi maggior numero di compositori moderni e, anche se non propriamente quelli degli ultimi giorni, Bruneau, Schillings, Strauss, la cui tavolozza armonica però è stupefacente, non doveva trascurare ed omettere Schumann, Wagner, Franck, Bruckner, Brahms, Goldmark, Rheinberger, Dvorák.

Il lettore domanderà, curioso, se il Loquin abbia trovato accordi nuovi di effetto soddisfacente. In quanto alle specie di accordi di tre suoni, in otto o nove di esse se ne contemplano certuni, che sono poco usati e nondimeno regolari: di primo tratto e visti isolati, essi straziano l'orecchio; quando questi accordi siano formati mediante l'impiego del pedale, qualcuno di essi sarà possibile e soddisferà l'orecchio più delicato. E ciò tanto meglio avverrà rendendo lata la posizione. Delle diciannove specie degli accordi di tre suoni, le ultime nove sono arditissime e, tra le altre, ve n'hanno pur di quelle, che sono poco ed eccezionalmente praticate. Ma il Loquin ha fatto benissimo a registrarle tutte: sono degne di studio e, un di o l'altro, molte di esse faranno il loro effetto. Anche tra le quarantatre specie di accordi di quattro suoni ve ne sono parecchie, quindici se non erro, di impiego finora eccezionale. Accordi maggiormente strani ed avversi s'incontrano nelle diverse successioni di accordi di quattro suoni. Qui ho notato non molto felice la scelta degli esempi di Mermet, di Fétis e di Barbereau (benchè alcuni di quest'ultimo siano assai interessanti e buoni) e invece eccellente quella degli arditissimi e corretti esempi del Catel, di Leborne, di Bach, di Méhul e di Durutte, come particolarmente ben scelti mi sem-

brano gli esempi di doppio e triplo ritardo e delle corrispondenze reciproche. Gli accordi della 28^a specie, semi-omofoni o a metà enarmonici come si dicono, sono estremamente rari nella pratica; il Loquin ha notato anche i più strani. Ma le specie che contengono delle vere sorprese sono le ultime 15 degli accordi di quattro suoni; il quadro, che vi segue, fa meditare seriamente per ciò che vi si racchiude di singolare, di esatto e, diciamo pur anche, di meraviglioso.

Più innanzi noi vediamo succedersi gli accordi artificiali di quattro suoni, formati coll'uso del pedale, semplice e doppio, con la esposizione di tutte le combinazioni di quattro suoni, possibili nel limite dei dodici suoni. Il numero degli effetti, che ne derivano, è già rilevante e l'A. ha potuto, col suo sistema della dichiarazione teorica di tutti gli accordi possibili, darne effettivamente trentasei di più di quelli ammessi nei trattati fino ad oggi.

Il Loquin ha completato rigorosamente il suo trattato colla ricerca delle specie degli accordi di cinque, di sei, di sette, ecc. fino a dodici suoni, notando gli effetti, tutti esattamente numerati, che ne derivano. È certo che oggi ci troviamo ben lontani dal giorno in cui p. e. tutta la grandissima maggioranza dei 330 effetti di cinque suoni che esistono, sia impiegata, e però la teoria di questi accordi è obbligata a sostare; ma non è dubbio il valore di tutte queste ricerche positive, che ci permettono di renderci ragione perfino del numero di accordi latenti di 6, 7, 8, 9, 10, 11 e 12 suoni, che possono esistere. L'A. espone chiaramente il metodo di trovare questi accordi e s'intende che questo consiste in un semplicissimo calcolo matematico. Per esempio, esistono 462 effetti armonici di 6 suoni: 462 diviso per 6 dà 77: vi sarebbero dunque 77 accordi di sei suoni a sei stati per ciascuno; vediamo che, 12 essendo divisibile per 6, deve esistere e noi dobbiamo per forza trovare un accordo enarmonico, nel quale i suoni si trovino simmetricamente classificati per 2. È l'849, di dieci suoni, scoperto da Durutte. Questo accertato, ve ne debbono esistere degli altri, i quali vengono positivamente a scoprirsi coll'applicazione di una legge matematica.

Ora a noi incombe di esaminare l'importanza delle scoperte del Loquin. Certo egli ha dato uno sviluppo completo all'idea del sistema duodecimale. Non posso però tacere come questa idea fosse balenata di già ad un armonista italiano, il Prof. Teodulo Mabellini, nell'epoca in cui egli insegnava armonia nel R. Istituto musicale di Firenze. Un allievo del Mabellini, il Prof. Filippo Suzzari, attualmente insegnante d'armonia nel Liceo musicale di Bologna, al quale diligentissimo professore debbo schiarimenti e pareri, che esporrò in

appresso, mi ha gentilmente favorito gli studi d'armonia compiuti sotto la direzione del maestro toscano. Il fatto è che io vi ho trovata, in germe e come base del suo insegnamento, l'idea di dipartirsi dal considerare, come ha fatto il Loquin, l'importanza del sistema duodecimale.

Ma veniamo al Loquin. Qual'è lo scopo della sua opera? Quello di render chiara l'armonia a tutti i musicisti e sopra tutto agli allievi principianti. È egli riuscito nel suo intento? In che cosa consiste l'invenzione dell'A., sotto il doppio aspetto scientifico e grafico? Forma essa invenzione il coefficiente maggiore per raggiungere l'intento che egli si è prefisso? Non è certamente possibile rispondere, dopo una fuggevole scorsa data a quest'opera poderosa. Dovremo per forza limitarci ad esporre qualche osservazione sui tratti che maggiormente fermarono l'attenzione nostra.

Che l'A. intenda rivolgersi ai principianti non vi è dubbio, perchè a pag. 130 lo dichiara esplicitamente. Una conferma di ciò la troviamo a pag. 5 (ultime righe), là dove l'A. pare supponga che l'allievo non conosca ancora le regole del moto delle parti. Ora nasce spontanea la domanda: Perchè l'A., dopo aver accennato a tali leggi, non ne riparla più in tutto il corso dell'opera? Da chi dovrà imparare a conoscerle propriamente l'allievo? Da un professore o da un altro trattatista? Ma se il nostro A. non ne accetta nè i sistemi nè le teorie! Non si può nemmeno supporre che il Loquin ammetta la più ampia libertà nel moto delle parti, perchè egli stesso, nella citata pag. 5, accenna a restrizioni destinate ad aver forza di leggi. Vi ha di più: a pag. 46 egli asserisce che, *a priori*, una combinazione armonica può sembrare impraticabile, mentre, *a posteriori*, può rendersi accettabile dagli orecchi i più delicati, e ciò non ha bisogno di commenti, perchè è un fatto troppo noto ai musicisti: ma è noto parimente che potrà impiegare tali combinazioni, con effetto artistico e musicale, solo chi possiede la padronanza sicura del moto delle parti. Che il moto delle parti sia un coefficiente tanto importante nella musica, basterebbe a provarlo il caso inverso, cioè che due combinazioni armoniche, *a priori* dolcissime, come due accordi perfetti maggiori, possono produrre musicalmente un effetto durissimo, ma bello come espressione. A parte il ritmo e l'accento proprio dell'esecuzione, egli è certo e provato che questa differenza effettuale dipende per lo più dal moto delle parti e dalle relazioni tonali, un altro principio che l'A. mostra di non apprezzare a bastanza.

L'opera del Loquin ci sembra dunque manchevole, dal punto di vista didattico, per questa e per altre omissioni, come pure per l'asso-

luta mancanza di un cenno a qualche regola. Essa potrebbe chiamarsi un prospetto ordinato di tutte le combinazioni di 2, 3, 4, ecc. suoni, fondato sul calcolo delle permutazioni, corredato da molti esempi tratti da buoni autori. E, come tale, essa dovrebbe dirigersi ai musicisti compositori e sicuri della tecnica, anzichè ai principianti.

L'A., dissi più sopra, si è proposto di recar la rivoluzione nell'armonia. Ma in che cosa la fa egli consistere questa rivoluzione? Forse nella idea del sistema duodecimale, nell'aver avvertita l'esistenza teorica di tutte le combinazioni armoniche possibili, oppure nel calcolo delle permutazioni differenti alle combinazioni armoniche? Ora vediamo. Il Loquin registra le combinazioni usate dagli autori e avverte l'esistenza teorica delle altre; ma in tal caso chi è veramente il rivoluzionario? Il musicista, che delle combinazioni trovate si è servito prima nella pratica dell'arte o l'A., che arriva dopo a registrare il fatto? Egli non ha preteso di dare una ragione qualunque dei casi più strani, basandosi su di un principio musicale fisico, fisiologico o psicologico, come, fra i musicisti, hanno tentato Fétis e Boucheron, e fra gli scienziati, l'Helmholtz. Il compito dell'armonista egli ritiene sia quello di dichiarare teoricamente tutti gli accordi possibili; tanto più riuscito è questo, quando l'A. non inventa gli esempi, ma, in appoggio alle proprie affermazioni, si vale di quelli dei più autorevoli musicisti. Sicuro: è l'ideale dello studio dell'armonia la teoria, che cammina di pari passo colla pratica. Ma per ciò appunto, nei risultati dell'A., noi non sappiamo vedere rivoluzione alcuna.

L'opera del Loquin non cessa perciò dal dimostrare una mente fortissima e laboriosa e, se veramente lascia queste due lacune, e per la parte didattica e per la filosofica, non bisogna dimenticare che, fra le molte opere che l'A. ha dato alla luce, è da notarsi quella comparsa negli anni 1864-1869: *Essai philosophique sur les principes constitutifs de la Tonalité moderne*, la quale risponderà senza dubbio alla deficienza qui avvertita.

Ci rimane ad osservare qualcosa intorno alle permutazioni. Chi potrebbe asserire di essere stato il primo ad applicarne il calcolo? Possiamo assicurare che il professore di matematiche Mabellini, fratello del vivente Prof. Teodulo Mabellini di Pistoia, ebbe una simile idea prima dell'anno 1861. Questa idea, come ho notato più sopra, non fu completamente applicata; ma il M^o Mabellini vi si tenne accosto nell'insegnamento dell'armonia. Il calcolo delle permutazioni differenti del Loquin è giusto ed è, per così dire, la parte esatta del suo trattato. L'idea è eccellente, perchè per essa è messo innanzi agli occhi del musicista tutto il materiale di cui egli può

disporre. La numerazione progressiva delle suddette combinazioni è ordinata ed ottimamente ideata, e chi volesse averne prontamente un'idea, esamini le pag. 21, 51, 52, 117 ed infine, a pag. 137, il prospetto generale; ma per la pratica dell'insegnamento? Non sarà facile agli allievi ritenere la farraggine di cifre corrispondenti alle combinazioni, tanto più che ai diversi stati di un medesimo accordo corrispondono numeri saltuari ed apparentemente disordinati, sì da non poter nemmeno ricorrere a qualche espediente mnemonico. Nasce quindi il dubbio, se tale numerazione faciliti proprio il compito all'allievo e lo conduca verso quella chiarezza che è voluta dal titolo dell'opera. La quale, dopo tutto, è un'affermazione di indole scientifica di prim'ordine come da molto tempo non eravamo abituati a vedere. Il Loquin merita ampiamente che tutti coloro, i quali si occupano di studi d'armonia e tutti i musicisti seri s'interessino del suo lavoro eminente. E questo interesse deve significare l'attestazione di stima e di riconoscenza verso un uomo che, pieno di abnegazione, ha consacrato tutta la sua vita al miglioramento degli studi, al progresso della scienza e dell'arte.

L. T.

PAUL WACHS, Petit traité pratique d'Harmonie.

È una piccola guida, di cui solitamente abbisogna chi si dedica allo studio dell'armonia. Essa contiene sol ciò che è estremamente necessario all'allievo per rammentare il tracciato che deve percorrere, e perciò presuppone la presenza del maestro, che spieghi e sviluppi. Ciò posto, non sorprenderà forse, in questo trattatello, una certa deficienza nelle dimostrazioni, negli esempi e negli esercizi. Ciò è tanto più rimarchevole nella parte che si riferisce alla unione degli accordi. Poichè se, in quanto ai *ritardi*, alle *note di passaggio*, alle *appoggiature*, al *pedale* et similia, l'insegnante può, con le sue aggiunte, efficacemente supplire alle deficienze del testo o, per dir meglio, alla sua voluta concisione, forse non con egual risultato potrà far ciò in quanto concerne l'unione degli accordi, il moto delle parti e le alterazioni, cose per le quali chi studia ha troppo sovente bisogno di ricorrere al testo per meditar regole ed esempi; e di questi, in ispecie, non è fuor di luogo se ve n'abbia una certa abbondanza e varietà.

L. T.

N. RIMSKY-KORSAKOW, Praktisches Lehrbuch der Harmonie. Deutsch von Hans Schmidt (Leipzig. M. P. Belaieff, 1895).

Si dà, purtroppo frequentemente, il caso che un maestro d'armonia, in ispecie se insegnante in una scuola pubblica, trovi indispensabile scrivere un trattato intorno a questa materia. Gli è così che si riproducono, sotto differenti nomi d'autori, le quasi identiche cose.

Analisi di tutti gli accordi possibili e delle loro risoluzioni, modo di leggere il basso numerato, spiegazione dei fenomeni armonici di ogni specie, ecc., ecc. Se si passa alla teoria delle modulazioni, diversi accordi dissonanti vengono rappresentati come mezzi di modulazione, ma sono considerati superficialmente e troppo poco dal punto di vista del loro legame, della loro comunanza e dell'analogia tonale.

Il trattato del Rimsky-Korsakow, anzichè perdersi nelle solite esposizioni, analisi e classificazioni, va direttamente e rapidamente allo scopo ed offre mezzi pedagogici per ottenere una corretta armonizzazione di melodie e modulare elettamente. Ho trovato, in generale, nella maniera di esporre le teorie, molta semplicità e chiarezza, opportuni richiami a compiti d'armonia già svolti nel corso del libro, e quanto mai nitidi esempi intorno all'unione degli accordi e al moto delle parti. Le parti che costituiscono uno speciale vantaggio, in quest'opera, perchè seguono un indirizzo utile e pratico, sono quelle che trattano della modulazione, della figurazione melodica, dell'enarmonica e della modulazione improvvisa. In queste parti sono sparsi, con accorgimento ed economia, degli esempi, i quali, in chi studia, realizzano già il desiderio di provarsi a concepire un certo piano artistico, per quanto di modeste proporzioni. E questo l'autore ottiene disseminando nel suo trattato dei corali, delle melodie, quando armonizzate e quando da armonizzarsi per cura dell'allievo, in vario modo e secondo varie figurazioni; altra volta ponendo sott'occhi allo studioso il modo di collegare alcune battute, oppure dei compiti per riescire ad elaborare modulazioni e passaggi. Tutto ciò mette in grado l'allievo di concepire un preludio modulante e di scrivere variazioni armoniche sopra un semplice tema dato. La pedagogia musicale abbisogna di codeste opere, in cui, al raggiungimento di un fine pratico, siano impiegati i mezzi più semplici e diretti e, sopra tutto, quelli unicamente necessari.

L. T.

RICHARD BOGAERT, Grammaire musicale, ou Théorie des principes de la musique en deux années d'études (Vanderpoorten, Gand, 1895).

Uno dei soliti trattatelli dei principii elementarissimi di musica, quali si trovano a capo di ogni metodo per pianoforte. E. N.

S. JADASSOHN, Elementar-Harmonielehre für den Schul- und Selbstunterricht (Teoria elementare dell'armonia ad uso delle scuole e dello studio personale) (Leipzig. Druck und Verlag von Breitkopf et Hartel, 1895).

Come teoria elementare dell'armonia, vi è in questo trattato a bastanza per formarsi un sano criterio di quel che sia il contesto armonico puro, regolato e bene sonante. Il chiaro e forte contrap-

puntista Jadassohn non ha stimato picciol cosa e facile quella di dettare un trattato per coloro, che cominciano lo studio delle armoniche discipline: e l'ha fatto da quel coscienzioso insegnante che è. Basterebbe osservare la divisione della materia, la chiarezza, la precisione delle definizioni, la scelta degli esempi e dei compiti. A chi scrive un trattato di musica — a meno che non si tratti di opere concepite a puro scopo scientifico — oltre alle solide cognizioni, è pur necessaria una discreta dose di buon gusto. Questa è di grande vantaggio per chi deve imparare. Gran parte delle regole riflettenti le risoluzioni degli accordi, le loro combinazioni, le *cadenze*, i *ritardi*, l'allievo, che ha ingegno musicale, se le appropria per virtù d'istinto. Il nostro Jadassohn non mette innanzi agli occhi del suo studioso ciò che non risponda a questo buon gusto innato. Vi sono delle parti, in cotesti trattati, in cui esso è realmente indispensabile; e lo si può molto bene notare, p. e., là dove si tratta degli *accordi di settima*, dei loro *rivolti*, delle loro unioni e risoluzioni, come pure negli esempi per le note di passaggio, pegli accordi alterati e pei *ritardi*. Il trattatista non ha potuto esorbitare dai limiti che si era imposti: egli ha ricordato sempre di scrivere una teoria elementare. Ciò giova immensamente. Per chi vuole andare più avanti e passare al contrappunto e alla composizione, Jadassohn offre opere a dovizia. Basterà ricordare il suo splendido *Trattato del canone e della fuga* e l'altro sulle *Forme nelle opere della musica*. Qui, nella sua teoria elementare, egli ha raccolto quel che la pratica gli ha suggerito per iniziare il musicista allo studio dei maggiori problemi, e l'inizio è prevalentemente teorico. Le altre sue opere: *Manuale dell'armonia* e l'*Arte di modulare e di precludere*, completerebbero uno studio, in cui l'A. è uno dei primi maestri. L. T.

J. H. LEWIS, *Mus. Doc., D. C. L., Double Counterpoint and Canon* (London et New-York. Novello, Ewer and Co).

In questo breve trattato sono descritte tutte le specie di contrappunto doppio, triplo, quadruplo e quintuplo, più le specie delle imitazioni e dei canoni. La materia, per vero dire, è molto condensata, tanto che la parte propriamente teorica si limita a brevi, facili e buone definizioni e ad alcune dilucidazioni, le quali però non saranno sempre sufficienti, senza che intervenga l'opera dell'insegnante. Il resto del libro è formato da esempi tratti da opere pratiche e teoriche di antichi e moderni maestri. Questi esempi sono scelti giudiziosamente, ma sono pochi e soprattutto troppo poco sviluppati. Va bene che l'A. indichi allo studente gli autori, nelle opere dei quali egli potrà trovarne a dovizia, ma non sempre vi sarà l'occhio del maestro che lo guidi. Il loro maggiore sviluppo poi mi parrebbe

indispensabile, perchè l'allievo si formi un criterio giusto e possibilmente largo e artistico di quel che sia lo svolgersi di una composizione a base di contrappunto e ne raccolga ciò che vi ha di fine, di bello e di grandioso. Ciò non potrà mai succedere nei limiti di poche battute. Perciò avrei desiderato che in testa a tutti gli *esempi*, e non solo per alcuni, l'A. avesse esattamente indicate le opere donde son tolti, meno, s'intende, che per gli *esercizii*. In quanto ai primi, è vero che il musicista colto nota facilmente a quali opere essi appartengono: non così però lo scolaro. In quanto ai secondi, lo studente potrebbe completare le sue analisi più prontamente ed anche da sè.

Bisogna riconoscere, nell'operetta del Lewis, delle qualità che gli fanno veramente onore: il chiaro e solido indirizzo pedagogico; l'aver, in poche pagine, raccolto un materiale relativamente vistoso e ricco d'istruzione; l'aver egli allargato il più che gli fosse possibile il circolo di osservazione, bene regolandosi in quanto alla scelta di buoni esempi ed esercizi. E dell'essersi egli ricordato dei nostri grandi maestri italiani noi lo ringraziamo di tutto cuore. L. T.

ERNST von ELTERLEIN, Beethovens Clavier-Sonaten (unter Berücksichtigung der Sonate vor und nach Beethoven) für Freunde der Tonkunst [Le suonate per pianoforte di Beethoven (con riguardo alla suonata, prima e dopo Beethoven) per gli amatori della musica]. 5. Auflage (Leipzig. Verlag von Heinrich Matthes (Curt v. Funcke), 1895).

Si tratta di un pregevole libricolo, nel quale l'A. rileva, in forma concisa, le qualità tecniche ed estetiche di ogni singola suonata per pianoforte di Beethoven, e ciò può molto giovare alla interpretazione delle medesime, che troppo spesso, e specialmente pei giovani pianisti e dilettanti italiani, non si basa che sopra un abituale variar di coloriti ed una comprensione tutta superficiale. Lo studio delle suonate di Beethoven non è cosa facile. Oltre che alla loro forma complessiva, esso deve dirigersi alla significazione dei temi, alla loro contenenza sentimentale, al significato di parti e particelle anche melismatiche, che, nelle opere di questo grande musicista, non esistono come ingredienti suggeriti dal caso o dal desiderio di perfezion tecnica, ma bensì per l'opera, per la lotta continua di sentimenti e caratteri, che cercano di rivelarsi in altrettanti effetti sonori. Questa operetta, la quale può rallegrarsi anche oggi di una fiorente giovinezza, dopo quasi quarant'anni che sono trascorsi dalla sua prima apparizione, non sarà mai abbastanza consigliata a chi, senza perder tempo ed ingolfarsi in analisi troppo profonde, voglia formarsi un giusto concetto dell'importanza estetica delle suonate beethoveniane e trarne utili ammaestramenti, onde comprenderle ed eseguirle a dovere.

È notevole la parte riassuntiva, nella quale l'A. divide le suonate di Beethoven in cinque gruppi caratteristici, a seconda delle qualità di stile, delle inclinazioni, del carattere più o meno sinfonico, degli elementi polifonici e contrappuntistici che vi si notano, dei periodi in cui le composizioni originarono. Neppure è senza interesse un confronto tra tutte queste suonate secondo le specie delle battute e delle tonalità; ne appaiono delle tendenze e delle predilezioni, che non è inutile conoscere.

Un'ultima parte di questo libro è dedicata alla suonata dopo Beethoven: essa contiene giuste osservazioni sulle sonate di Schubert, Schumann, Chopin, Liszt, Brahms, Rubinstein, Volkmann, Raff e St. Heller.

L. T.

Strumentazione.

C. C. SNOECK, Catalogue de la collection d'instruments de musique anciens ou curieux, formée par C. C. S. (Gand, 1894. J. Vuylsteke édit.).

Senza pretesa alcuna, seguendo un istinto naturale, una passione di semplice amatore, il Sig. Snoeck si mise a raccogliere, quaranta anni fa, degl'istrumenti di musica, e a studiarne la struttura, l'impiego, la storia. Convinto che conoscere tutto ciò era cosa utile, egli proseguì le sue ricerche. Oggi la sua collezione è semplicemente rispettabile; essa consta di 1145 oggetti tra istrumenti ed accessori. Egli ne ha pubblicato il catalogo, preso dal desiderio di completare l'interesse che desta giustamente la sua raccolta; e il suo libro non è un'arida rassegna, un semplice elenco, ma piuttosto il compendio delle note, colle quali, man mano che un istrumento entrava a far parte della sua collezione, egli cercava di descriverlo. Or questo catalogo è anche molto bene ordinato. Gli istrumenti sono classificati secondo le leggi fondamentali della fisica: **solidi**; suddivisi in solidi naturalmente sonori: verghe, lame e lastre; e in solidi artificialmente sonori: corde e membrane; **fluidi**: impulso diretto o immediato (aria messa in vibrazione dal soffio umano senza intermediari); impulso indiretto o mediato (aria messa in vibrazione dal soffio a mezzo di un intermediario).

Fra gl'istrumenti raccolti dal Sig. Snoeck rileviamo i seguenti, non i soli però ad essere della più grande importanza: Regale ad aria o ninfale; clavicordi di più specie e pianoforti; spinetta del 1500; virginale; una magnifica collezione di spinette dei secoli XVI, XVII e XVIII; altre di clavicembali del XVIII, di liuti, di arpe del secolo XVI e XVII; una claviharpe di Dietz, 1821; viole, violini, violoncelli e contrabbassi; una collezione di flauti e di oboi ed una

singularissima di cornetti (Zinken). A ciò si aggiunga una collezione di strumenti musicali extra-europei, non numerosa, ma tuttavia sufficiente, dato l'interesse relativo di simile sorta d'istrumenti, e si avrà un'idea della importanza di questa privata raccolta, la quale torna a grande onore di chi l'ha fatta. Essa dovrebbe recarsi ad esempio agl'Italiani, che per pochi soldi vendono inconsideratamente tutto quel che hanno. Al sig. Snoeck, dunque, mille rallegramenti e buona fortuna.

L. T.

METTENLEITER BERNHARD, *Das Harmonium-Spiel*. Vierte Auflage (Kempten, Jos. Kösel).

Questa bella ed utilissima opera, che si può *a priori* giudicare per un *Metodo*, comincia dall'offrire precise indicazioni e norme sulla natura dell'istrumento pel quale è scritta. Gli esercizi pratici sono dati con criterî lodevolissimi e non comuni; in quanto che vi si congiungono gradualmente e progressivamente esercizi d'armonia. Gli esempi, i preludî, sono tolti a classici autori, ma parecchi sono dello stesso autore del libro accurati e distinti. Seguono regole opportune, spiegazioni chiare ed accurate sui toni ecclesiastici con brevi esempi nelle diverse specie di contrappunto e fuga a 2, 3 e 4 parti, e da ultimo — nella prima parte — opportunissime regole sulla trasposizione.

Nella seconda parte l'A... sviluppa e completa con begli e classici esempi le regole dell'armonia date in breve nella prima parte. Aggiunge osservazioni e suggerimenti a proposito dell'*Imitazione*, dello *Stile*, della *Fantasia* e delle *Canzoni da chiesa* delle quali ne reca un numero considerevole fra le più celebri. Discorre poi della *lirica*, dell'*originalità*, della *bellezza*, del *patetico*, del *naturale*, del *gentile*, della *musica profana*, della *melodia*, dell'*ideale*, ecc. sviluppando un proprio e vero trattato di estetica.

La seconda parte si chiude recando nuove regole e nuovi esempi di *Fughe*, il cui maggiore contingente è dato dalle opere di Bach ed Händel. Oltre a ciò sono ben scelti gli esempi di composizioni polifone a 3 e 4 parti.

Per dire brevemente del valore di quest'operetta del Mettenleiter, è mestieri concludere che la praticità è un grande requisito pel quale vediamo dir molte cose ed utili in poco spazio, dote questa di cui va ricca la natura tedesca, mentre nelle tante opere teoriche che pure pullulano in Italia, la praticità è cosa che troppo spesso si fa assai desiderare.

G. T.

FRENZEL ROBERT, *Die Orgel und ihre Meister* (Dresden, Justus Naumann).

In poche pagine sono raccolti scritti celebri e poesie di illustri autori con cui è magnificata la virtù, la potenza del re degli stru-

menti, l'*organo*. Si ha poi un elenco, più o meno completo, dei maggiori organi. Il più grande del mondo, secondo il Frenzel, sarebbe quello della chiesa di S. Trinità in Libau, Kurland (131 registri) fabbricato dal Grüneberg di Stettin nel 1885. Il più importante di Germania quello del Münster di Ulm (101 registri) dovuto al Walcker di Ludwigsburg compiuto nel dicembre 1889. Il maggiore strumento del regno di Sassonia sarebbe l'organo della chiesa di San Nicola a Lipsia (84 registri) condotto a termine nel 1862 da F. Ladegast di Weissensels.

Continua poi l'Antologia letteraria compilata dal Frenzel sulle opere dei più chiari letterati, storici, critici ed artisti. È notevole un'*Ode* di Riedel su Dietrich Buxtehnde, una raccolta di giudizi su G. S. Bach ed Händel; infine buon numero di sentenze, consigli, ammaestramenti dei più celebri organisti. G. T.

KOTHE BERNHARD, *Führer durch die Orgel-Litteratur*. Zweites Bandchen (Leipzig, F. E. C. Leuckart).

Il piccolo libriccino che deve servire di guida all'organista per scegliere i testi e le composizioni che possono essergli utili, consta di sole 118 pagine e non comprende di preferenza che quanto è stato pubblicato da editori tedeschi. Per la qual ragione non è a pretendersi che la guida compilata dal Kothe sorva a dare un'idea adeguata del movimento odierno nel campo dell'arte organistica. L'Italia, ad esempio, non è ricordata che da poche composizioni di Bossi, Capocci, Fumagalli e Perosi.

Alle composizioni del Bossi, *Trois Pièces* (Rieter e Bidermann), *Élévation*, *Noël* « Cantate Domino », *Hymne für Chor u. Orgel* (idem) tributa il Kothe, largo encomio. Così all'unica composizione del Capocci che ricordi: la *Quarta Sonata*.

Per la *Sonata* in Fa minore (op. 292!!) di Polibio Fumagalli, fa invece delle riserve sembrandogli che prevalga lo stile e la condotta pianistica a preferenza di quella propria all'organo.

Ma per ciò che riguarda l'Italia desideremmo che il libriccino del Kothe si completasse. G. T.

E. PANER, *A dictionary of pianists and composers for the pianoforte* (London, Novello, Ewer, 1895).

Brevi notizie biografiche dei pianisti e compositori per pianoforte, con accenno alle principali loro opere; in un'appendice si parla pur dei più celebri fabbricanti di pianoforti. È lavoro diligente e in cui — sien rese grazie all'autore — a differenza di consimili dizionari stranieri, non sono dimenticati gli artisti italiani. A. T.

Ricerche scientifiche.

ANATOLE PILTAN, *The Human Voice (its mechanism and phenomena)* (London. Robert Cocks et Co.).

Il metodo, scritto in forma catechistica, è fatto con giusto criterio, cercando di dare un indirizzo scientifico e non meramente empirico, come si è praticato finora, all'insegnamento del canto. Dopo aver dato all'allievo le necessarie nozioni d'anatomia degli organi vocali, lo conduce a grado a grado alla conoscenza dei vari registri della voce umana: notiamo due bei capitoli sulla respirazione, con numerosi esercizi; altri sulla emissione dei suoni, sulla pronuncia delle vocali e delle consonanti, sui vari abbellimenti e sul fraseggiare. V'è in fine una lunga appendice su alcuni strumenti di tortura per misurare il respiro e sul « Laryngograph » d'invenzione dell'autore.

E. N.

GEORGE E. THORP et WM. NICHOLL, *Text Book on the Natural Use of the Voice* (London. Rob. Cocks et Co.).

È una esposizione chiara ed accurata dei principii fisici e fisiologici che reggono il canto. Il libretto è pieno di idee originali che attestano, oltre che la scienza degli autori, anche una grande esperienza. Fra le parti più importanti e più nuove dell'operetta notiamo la trattazione minuta e corredata di numerosi esercizi circa il modo di acquistare una esatta pronuncia delle consonanti: materia questa così importante per la chiarezza della pronuncia nel canto, e tanto trascurata nei soliti metodi per canto.

E. N.

Musica sacra.

HABERL Dr. FR. XAV., *Kirchenmusikalisches Jahrbuch für das Jahr 1895* (Regensburg. Fr. Pastel).

Continuando la raccolta iniziata fin dal 1876, il dotto direttore della Scuola di musica sacra in Ratisbona, col 25° numero del *Jahrbuch*, celebra il giubileo della sua interessante pubblicazione.

Quello del 1895 contiene i bellissimo *Responsori* al *Passio* della *Dominica in Palmis* e del *Venerdì Santo* di FRANCESCO SURIANO, l'eletto discepolo del Palestrina. Il chiaro professor Walther di Landshut fa la cronaca del movimento avvenuto dall'agosto 1893 al settembre 1894 nel campo della musica sacra, soffermandosi di preferenza a ricordare le feste in onore del grande di Palestrina e la parte che in esse ha avuto anche l'Italia.

Il Rev. P. Utto Kornmüller della Abbazia di Metten inserisce una accurata monografia sulle opere di Ugolino da Orvieto, celebre teo-

rico mensuralista del secolo XV, mentre il D^r Haberl aggiunge di esso una raccolta di notizie biografiche non soltanto interessanti, ma tali da recare molta luce sulla storia musicale italiana del secolo XV.

Gli italiani devono molta riconoscenza e gratitudine all'illustre D^r Haberl per il contributo ch'egli ha recato ai buoni studi in Italia. Può, e deve essere orgoglio suo il sapere che nel nostro paese, molti di coloro i quali nel campo delle discipline storico-critiche hanno dato buoni saggi, appresero alla scuola delle di lui opere.

Le ricerche su Ugolino da Orvieto sono compiute con quel metodo critico che risiede scrupolosamente nella ricerca e nell'esame di documenti inconfutabili.

Ed un interessante studio storico sul Palestrina pubblica il gesuita P. Teodoro Schmid, mentre il signor Carlo Walther di Montabaur inizia l'elenco dei cantori appartenenti alla Cappella ducale di Monaco. L'elenco va per ora, dal 1568 al 1685.

Di Giovanni Buchner celebrato organista tedesco nato nel 1483 e morto nel 1540, parla il signor Ernesto von Werra di Costanza, mentre il D^r Pietro Wagner ricorda ed illustra uno *Stabat Mater* in lingua popolare che si cantava nell'Oratorio di S. Filippo Neri.

Molte interessanti notizie sul Soriano offre ancora il D^r Haberl. Il libro si chiude poi col Decreto della Sacra Congregazione dei Riti in rapporto ai libri corali di canto gregoriano, colla relazione del Congresso ceciliano celebratosi nei giorni 8 e 9 di agosto 1894 in Regensburg, e con qualche breve critica bibliografica.

Questa sommaria relazione del contenuto del bellissimo *Annuario musicale* di Ratisbona basta, crediamo, a dare un'idea dell'importanza sua, alla pubblicazione del quale hanno contribuito chiarissimi nomi, elette intelligenze.

G. T.

Musica.

FEDERICO ROSSI, *I Roumakal*. Scene messicane in tre atti e quattro parti, versi di Flaminio Furno (Milano. A. Pigna).

Secondo la riduzione per Canto e Pianoforte che ci sta innanzi, non si possono fare lieti pronostici di quest'opera. D'altronde, ammessi pur tutti gli effetti immaginabili di una orchestrazione accurata e bella, e dati ancora gli effetti della scena, che, dopo tutto, non si elevano dai comunissimi, la sostanza musicale e poetica di quest'opera non cambia, e si l'una come l'altra sono di una mediocrità fin troppo palese. La contenenza poetica e la forma di queste scene sono costituite da un seguito di luoghi comuni, tanto come caratteri, quanto

come situazioni ed espressioni, nei quali luoghi comuni la musica è stata travolta, senza che essa sia stata mai in grado di aggiungere nè forza, nè originalità, nè vita, nè grazia a questo fondo poetico povero e banale.

L'inventiva del M. Rossi è del tutto infelice; egli non ha sentimento dello stile musicale; il suo fraseggiare è comune; la maniera cui s'è attenuto piegando, asservendo la sua musica alle futili risorse del canto astratto, è del tutto biasimevole. L'armonizzazione, non sempre corretta, è povera e flacca: i mezzi più comuni e vietati si vedono impiegati con intenzioni molto ingenuie e con effetti anticheggianti. La melodia, lassa in generale e cadente, è interessata a stento col mezzo di ritardi negli accordi armonici, i quali sono così continui ed eguali, che la rendono inefficace anche là, dove questo mezzo di arricchimento armonico sarebbe stato più a proposito. La forma è arcaica, il tutto è disorganico e sfasciato. L'autore si è apertamente dichiarato fuor d'ogni linea di progresso non solo, ma poco o nulla al corrente delle ultime applicazioni tecniche, che ogni dilettante italiano battezza come trovate e insinua nei proprii parti musicali. Il che, fino a un certo punto, potrebbe anche essergli di vantaggio. Nella musica dei Roumakal, una selvaggia tribù messicana, nulla sente del colorito locale e della marcata differenza dei caratteri. Una sola eccezione si potrebbe fare pel personaggio di Ozica.

Non credo che valga la pena di rilevare alcun pezzo di questa opera. I due duetti Roukoustan-Giselda sono fra le cose migliori.

L. T.

HENY EXPERT, Les Matres Mustotens de la Renaissance Française. Orlande de Lassus (Premier Fascicule) (Paris. Alphonse Leduc, 1894).

Nello scorgere il titolo di questa interessante pubblicazione, ma più ancora nel leggerne l'*Introduzione* del sig. Heny Expert, noi abbiamo provato un senso di vera meraviglia. Infatti comprendere nella rinascenza francese tutta la gloriosa arte flamminga sopravvissuta agli stessi rivolgimenti politici a cui andarono soggetti i Paesi Bassi, ci apparve tosto quale conclusione molto temeraria. Ma l'*Introduzione* del signor Expert rivela inoltre nuovi tratti caratteristici di criteri che certamente in Francia debbono essere divulgati nel campo della critica. Come in Italia si suol considerare per periodo di rinascenza quello che predilesse la restaurazione dell'arte pagana, così in Francia, a quanto pare, si chiama rinascimento quello sorto per opera della riforma e del suo fervente apostolo Calvino.

Tralasciando ogni altra considerazione, noi non sappiamo vedere davvero cosa possa entrare in questo genere di rinascenza la pura arte flamminga che a noi, alla distanza di quasi quattro secoli, appare tutta cristiana e punto dominata da quello spirito laico che, a detta dello stesso Expert, costituisce il fondo della rinascenza.

Vero può essere che Orlando di Lasso per qualità personali, per natura, può forse considerarsi come appartenente al periodo di rinascenza pagana, e non riformista. Ma non è che uno questi; e gli altri innumerevoli maestri flamminghi, vorrà il signor Expert comprendere fra quelli ascritti alla rinascenza francese, soltanto perchè in Francia vissero qualche tempo, ed in Francia fecero pubblicare le loro opere? A questo modo tutti i grandi compositori che dalla Germania, dalla Fiandra, dalla Francia e dalla Spagna affluiscono in Italia nel secolo XVI dovremmo ascriverli nell'elenco dei maestri italiani. Eppure il signor Expert non cela il suo pensiero; egli, oltre Orlando di Lasso, comprende fra i musicisti della rinascenza francese Josquin des Prez, Pierre de La Rue, Arcadelt, Claude Goudimel, Gombert, Willaert, ecc., le cui opere già il Maldeghem parecchi anni addietro ci aveva fatto conoscere come appartenenti alla scuola flamminga. A quella scuola cioè, che come la lingua non è nè tedesca, nè francese, ma *flamminga*, come flamminga e non francese è l'arte pittorica dei Rembrandt e dei Van Dyck.

Ma una simile disinvoltura nel trattare la storia e la critica è molto comune ai buoni vicini d'oltr'alpe. E come sono abituati a considerare Lully — che chiamano Lully — e Gluck per francesi, così ascrivono all'arte nazionale francese quelle opere di Spontini, di Rossini e di Meyerbeer che vennero semplicemente rappresentate per la prima volta a Parigi.

Ed ora vorremmo chiedere al signor Expert per chi abbia egli pubblicato il suo ricco volume se non per quelli che di tal genere di musica abbiano già qualche sufficiente cognizione. In tal caso era proprio necessario perdersi a raccontare al lettore come siano stampate le composizioni degli antichi maestri, e come abbia fatto egli a mettere in partitura dall'antica notazione in notazione moderna, i *Madrigali* di Orlando di Lasso? E tutto quel ricco corredo di *je réunis, je garde, je substitue, j'indique, j'écris, je traduis, j'en donnerai* contenuti in un solo e breve periodo, per dire cose che tutti oramai conoscono e che libri appositi come l'aureo del Bellermann insegnarono da tanti anni, pare proprio al signor Expert accresca valore ed importanza alle sue parole?

Contrariamente poi a quanto viene praticato nella edizione dei 30 mirabili *Madrigali* di Orlando di Lasso, non crediamo sia molto

opportuna l'aggiunta della riduzione per pianoforte in tempo ordinario della polifonia vocale che costituisce il corpo di ogni singola composizione. Queste aggiunte che a noi fanno l'effetto di modesti ripieghi, non incoraggiano alle volte ed un po' troppo palesemente, quello che si chiama empirismo?...

Bello il VII dei madrigali sulle parole: *En un chasteau ma dame* su tema con risposta per moto contrario; e magnifico il seguente per la melodicità della proposta tematica.

Certo, tolta la ragione delle nostre osservazioni la scelta dei *Madrigali* e la trascrizione di essi è stata fatta dall'Expert con molta cura e con molto accorgimento. E malgrado le obiezioni mosse a tale lavoro noi vorremmo augurarci che in Italia si sapesse fare altrettanto, poichè almeno, in mancanza del meglio, potremmo lusingarci d'aver fatto un po' di bene.

G. T.

CHARLES DUHOT, David. Opéra biblique en un acte, Poème de Gaston d'Albano (Paris, chez G. Voiry).

Io conosco veramente, e per fortuna, poche cose così aride, così scolastiche, così artisticamente nulle come questa piccola opera biblica, che il caso mi ha gettato tra le mani. In mancanza di genio, l'autore si è studiato di lavorare con certa nitidezza, con la precisione della forma, o meglio, della formula, rimanendo, in tutto e per tutto, fermo a ciò che era la musica cent'anni fa. Egli non ha trovato buono, neanche nella seconda edizione del suo lavoro, fatta conforme alle ultime esecuzioni, di far scendere un qualche barlume di modernità in questo mucchio di inconcludenti anticaglie. Neppure nell'unico pezzo che offriva qualche risorsa, il cantico di Davide, con accompagnamento di arpe, egli si è elevato d'un palmo da quanto vi ha di più usato e meschino. Sono esumazioni impossibili; la riduzione per pianoforte e la stampa non le accreditano. Tutt'altro.

L. T.

Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich. II Band. — Erste Hälfte: *Johann Fux (Motetten I).* — Zweite Hälfte: *Georg Muffat (Florilegium secundum)* (Wien. Artaria et Co, 1895).

L'importanza di questa monumentale pubblicazione viene ad accrescere il movimento che in Germania, in Francia, in Austria, nel Belgio ed in Ispagna — l'Italia esclusa, purtroppo — va accentuandosi da qualche decina d'anni nella ricerca e nella pubblicazione dei capolavori dell'arte antica.

Quella che oggi abbiamo impreso ad esaminare, vede la luce col concorso del Ministero dell'Istruzione e del Culto d'Austria, ed è affidata alle cure sapienti del dottor Guido Adler, il successore dell'Hanslick nella critica viennese e nel posto lasciato vacante all'Università della capitale austriaca.

Il primo dei fascicoli (fascicoli per modo di dire) qui annunciati si compone di pag. VIII-100 in folio e contiene 27 diverse composizioni sacre del celebre maestro Giovanni Fux. La compilazione di questo fascicolo è poi dovuta al chiaro maestro Giovanni Evangelista Habert, oggi organista e direttore di coro nella bella cittadina salisburghese di Gmunden.

Le composizioni del Fux riprodotte nella raccolta dell'Adler e per cura dell'Habert, appaiono tosto di una importanza eccezionale. La polifonia vocale è magistralmente trattata, e quelle apparenti infrazioni alle regole tradizionali, che si incontrano, dettate con fine accorgimento, non fanno che accrescerne l'importanza estetica. La ricchezza e la varietà dei temi melodici qualche volta fa ricordare la stessa arte palestriniana. Valga il seguente esempio:

Offertorium pro Dominica II. Adventus.

De - us tu con-ver - tens vi - vi - fi - ca . . .

. . . bis nos ecc.

Questo tema trattato sulle basi dell'imitazione tonale, si sviluppa magistralmente con ricchezza di particolari.

Ma ciò che ci riesce nuovo è l'uso fatto dal Fux di misure a due tempi entro il ritmo binario del tempo imperfetto. Scegliamo fra i diversi casi quello che ci offre il 13^{mo} Offertorio in vigilia Nativitatis Domini.

tol - li - te por - tas tol - li - te por - tas

tol - li - te por - tas tol - li - te por - tas

tol - li - te por - tas tol - li - te

tol - li - te por - tas tol - li - te

e più innanzi:

Musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in 3/4 time, key of D major. The lyrics are: "Rex glo - ri - a, glo - ri - a, Rex glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a".

Non tutte le composizioni pubblicate tuttavia, appaiono di così grande importanza artistica quali quelle a cui abbiamo accennato. La raccolta compilata dall' Habert ne sembra contenga le migliori cose al principio che non verso la fine del fascicolo.

Continuando a leggere con qualche attenzione le composizioni del Fux si ravvisa in esse una tal quale deficienza di varietà nei coloriti, mentre la disposizione delle parti, in ispecie per ciò che riguarda la voce del basso, non è sempre la più opportuna a raggiungere giusti effetti di sonorità. Così qualche frammento melodico è presentato in una forma ritmica la quale appartiene più al genere strumentale che non al vocale. Valga il seguente esempio:

Musical score for a single voice in 3/4 time, key of D major. The lyrics are: "lon - gi - tu - di - nem di - e - rum".

Questo frammento che vien ripetuto alternativamente da tutte le voci, imprime al brano di composizione che lo contiene un carattere saltellante il quale — come già abbiamo detto — mal si concilia con le proprietà della polifonia vocale.

Nondimeno lo stile, la condotta e bene spesso anche l'ispirazione fanno di queste opere del Fux una raccolta veramente eccellente che meritava di veder la luce ad incremento dei buoni studi.

Importanti appaiono pure le composizioni nelle quali ha parte l'accompagnamento istrumentale con Cornetto, Tromba, Trombone, Fagotto, Cello, Violone ed Organo, però come semplice rinforzo delle parti vocali.

Qualche volta il tema iniziale della composizione vien fatto colla semplice melodia gregoriana proposta dal basso. Ma essa si trova in una gamma così bassa, da riuscire, a parer nostro, di nessuna efficacia. Ed è peccato ancora che in alcuni tratti l'inesorabile stile barocco con i suoi *a soli* faccia capolino in modo tutt'altro che bello. L'offertorio *Veritas mea* ce ne dà testimonianza più che sufficiente:

Solo.



Nondimeno, malgrado le osservazioni che la critica non poteva tralasciare, la pubblicazione delle migliori opere di Giovanni Fux costituisce un fatto che torna di grandissimo decoro e di immensa utilità all'arte. Nel nostro paese purtroppo nessuna speranza può sorgere che il concorso del governo contribuisca a far rivivere gli antichi capolavori delle scuole italiane. Sarebbe ingenuità il crederlo: ed è molto se per l'interesse che presero gli stranieri alle cose nostre poterono veder la luce le opere di Palestrina e quelle riunite nella *Musica Divina* del Proske.

• •

Il secondo dei fascicoli su elencati si compone di pag. XI-241 contenente ben 62 composizioni strumentali di Giorgio Muffat. Questi fu musicista che meritò infatti speciale considerazione dalla storia. Nacque intorno al 1635 e studiò a Parigi, a Vienna, a Roma.

Nel 1664 entrò al servizio del Vescovo di Salisburgo e nel 1687 nella stessa qualità andò a Passau. Un vero capolavoro fu sempre ritenuta la collezione di *Toccate* da lui pubblicata nel 1690 sotto il titolo di *Apparatus musico-organisticus*.

Giorgio Muffat ebbe un figlio, Teofilo, il celebre clavicembalista compositore ed organista tanto apprezzato dallo stesso Händel. Nell'organo e nel clavicembalo Teofilo Muffat fu allievo del padre; nella composizione ebbe a maestro il Fux. I due compositori le cui opere oggi abbiamo opportunità di esaminare, erano perciò contemporanei. Giovanni Fux lasciò tracce profonde oltrechè nel campo della teorica, col famoso trattato dal titolo *Gradus ad parnassum*, anche nel campo della musica sacra vocale. Giorgio Muffat al contrario merita maggior considerazione per le sue opere strumentali.

La raccolta pubblicata a cura dell'Adler venne riveduta dal D^r Enrico Rietsch con intelligente e scrupoloso criterio d'arte.

Veramente nel caso attuale non si tratta che della esatta riproduzione del *Florilegium secundum* di composizioni strumentali, stampato a Passau da Giorgio Adamo Höller nel 1698, e dedicato ai fratelli Giovanni ed Amedeo Traugott conti di Kuefstein.

Ma prima di inoltrarci nell'esame delle singole composizioni, merita si abbia a leggere attentamente l'interessante *Prefazione* che pel suo libro il Muffat ebbe a dettare in quattro lingue: latino, tedesco, italiano e francese.

Narra in essa l'autore come l'idea di comporre nello stile di cui dà saggio, gli sia stata suggerita dal maestro di ballo di Sua Altezza il Principe Vescovo al quale spettava il compito di apprendere l'arte della danza ai Nipoti di S. A. Rev. ed ai Paggi della sua Corte. « Di che — dice il Muffat — ho volsuto avisarti Cortesissimo Lettore, acciò ch'incontrando forsi in alcune Arie di questa Opera qualche cosa, che sembrasse alle tue orecchie delicate esser ò troppo ordinaria, ò troppo strana, mi facci gratia di non attribuirlo a secchezza, à asprezza di Stile; mà alla necessità delle rappresentazioni naturali, ch'è stato bisogno di far nei Balli ».

Il proposito del Muffat nel pubblicare le sue opere strumentali e nell'accompagnare le osservazioni, si rivela importante anche nei riguardi dell'arte italiana. Infatti l'autore tedesco rivendica ad un italiano il primato nell'aver insegnato nuove maniere assai importanti per lo sviluppo della tecnica del violino. Ecco appunto quel che scrive il Muffat:

« Ci sono oltre ciò in questa *Scielta Seconda* le mie Prime osservazioni sopra il bel modo di suonar, e portar bene queste sorte di galanterie, al gusto del fu Signor Giov. Battista di Lulli, conforme lo haveva promesso nella *Scielta Prima*, per curiosità di quelli, che non havendone ancora bastante notitia, saperebbero volentieri in che consiste o differisce da altri ».

E, gli ammaestramenti appresi alla scuola del Lulli, ripetuti dal Muffat si riassumono nei seguenti: « 1° Il tastar giusto. 2° Che da tutti gli suonatori s'osservi un istesso modo di condur l'archeto (1). 3° Di mantener saldo sempre il vero tempo, ò movimento di ciasche modulatione. 4° Di dar à mente certe usanze toccante le repetitioni, l'interpretatione di certe note, e le proprietà di questo stile, e del ballare. 5° Finalmente di saper adoprar con giudizio certe gratiette, e certi ornamenti convenevoli, i quali fanno spicar l'armonia quà e là come da tante gioie scintillanti. » Scendendo ai particolari, in-

(1) Questa, che taluni credette una novità, è così dimostrato essere stata osservata anche in antico.

segna il Muffat ai violinisti, « che quanto più l'arcada sarà lunga, ferma, uguale e dolce, tanto più sarà da stimar; con tutto ciò quanto al tirarla in giù o spingerla in sù s'è trovato sin adesso che non s'accordano sempre insieme nè gl'Italiani, nè i Tedeschi, e non s'incontrano se non rarissime volte, à caso, e disperse con i Francesi. »

Ne sembra poi interessante ricordare alcuni altri avvertimenti:

« I. Si procuri di far accordar bene gli stromenti se si può avanti l'arrivo degli Auditori; o si faccia al meno così presto, e *cito* (1) (1) che sarà possibile.

« II. S'astinga d'ogni fracasso avanti che suonar, e di tanti preludij confusi che alle volte empiedo l'aria e l'orecchie, fan più gran fastidio avanti la Sinfonia, ch'ogni diletto, che ne si aspetta doppo. »

Più innanzi il Muffat dice di preferire il corista francese più basso di un tono da quello usato in Germania (2), e consiglia la giusta distribuzione delle parti, guardandosi bene dal rinforzar troppo le voci acute.

Ma è tempo che passiamo ad esaminare le composizioni musicali del Muffat. Ciò che subito appare in esse è un affinità grandissima di stile cogli autori italiani della seconda metà del secolo XVII. Molti tratti ricordano Cavalli e Legrenzi, Corelli e Sammartini. Forse c'è meno sviluppo, minor grandiosità nelle composizioni di Muffat; ma ciò dipende evidentemente dal carattere imposto dai *Minuetti, Gavottes, Giges, Arie, Sarabande, Passacaglie, ecc.*

Ad ogni *Overture* è dato un secondo titolo come i seguenti: *Nobilis Juventus; Læta pœstis; Illustres primitiæ; Splendide Nuptiæ, ecc.*, pei quali alcuna volta si rivela l'intenzione nell'autore di assorgere nelle regioni della musica descrittiva. E questi propositi si manifestano ancora meglio in altre brevi composizioni che si intitolano *Les Pâisans; Les Cavalliers; Entrée de Maîtres d'armes; Un Fantôme; Ballet pour Amazones; Les Gendarmes, ecc.*

La raccolta che stiamo esaminando fa posto puramente a composizioni per quintetto d'archi e clavicembalo. In esse, come abbiam già detto, lo stile si collega perfettamente a quello dei maestri italiani contemporanei al Muffat. La parte melodica appare forse monotona. Infatti, osservando superficialmente tutte queste composizioni esse lasciano l'impressione di una grande uniformità di stile, di condotta e di concetti. Ma simili superficiali impressioni si provano

(1) Voce dialettale per *sottovoce*.

(2) Eppure in Italia, quando si trattò di adottare il corista normale, le maggiori opposizioni vennero dai violinisti.

del pari per la polifonia vocale. È mestieri tornare ad esse con sovente assiduità e con attenzione per scoprirne ad una ad una tutte le bellezze recondite. Ed un tal lavoro di selezione non è facile, specie per gli spiriti deboli che si educano al nostro tempo nelle scuole d'Italia. Ricordiamo, ad esempio, i commenti mordaci e stupidi che accompagnarono la riproduzione di brani antichi di musica sinfonica in alcuni concerti storici, da noi stessi, che scriviamo, preparati. Ricordiamo le risa e la noia del pubblico all'esecuzione di una *Ouverture* di Galluppi in occasione del centenario goldoniano, sibbene quell'*Ouverture* costituisca uno dei più splendidi capolavori che preannunziarono l'arte di Mozart. Rammentiamo l'indifferenza con cui venne accolto un bellissimo *Mtnuello* di Traetta; le risate ironiche con le quali si fece coro dagli stessi esecutori ad alcune pagine sinfoniche di Legrenzi e di Cavalli, e, diciamo il vero, non abbiamo alcun motivo per sperare che in Italia, pubblicazioni pari a quelle qui annunciate, possano trovare intelligenti e numerosi ammiratori, nè far sorgere in alcuno il desiderio di imitarle.

G. T.

FRANZ SCHUBERT'S Werke. Erste kritisch durchgesehene Gesamtausgabe. Serie XX. Lieder und Gesänge. Erster Band (Verlag von Breitkopf u. Härtel in Leipzig).

Lo splendido volume che abbiamo dinanzi a noi, contiene le prime trentotto canzoni composte da Schubert dal 1811 al 1814. L'edizione, che è una meraviglia di lavoro tipografico e d'incisione e che è preceduta da un magnifico ritratto dell'autore, è curata dal sig. Eusebio Mandyczewski, il quale, in una dotta prefazione, ha esposti i risultati dei suoi studi. In tutto, tra canzoni e canti diversi, le composizioni liriche dello Schubert sommano a seicentotre e verranno stampate in dieci volumi. Quale degno monumento al geniale musicista di Vienna, quale affettuoso ricordo serba di lui la colta e cosciente nazione germanica, e qual plauso devesi alla benemerita casa editrice Breitkopf e Härtel di Lipsia, che asseconda con tanto entusiasmo i nobili sforzi degli artisti tedeschi, per onorare i geni, che colle loro opere illustrarono la patria!

L. T.

Wagneriana

Le Comte DE CHAMBRUN et STANISLAS LEGIS, Wagner. Traduction avec une introduction et des notes. Illustrations par Jacques Wagrez. Due vol. in-8°, di circa 500 pag. ciascuno (Paris, Calman Lévy edit., 1895).

L'autore di quest'opera, tempo addietro una spiccata personalità del mondo politico, dopo trent'anni di lotta, di vicissitudini e di lavoro, dopo aver recati a sè i benefici di una vasta e solida col-

tura e di aver collaborato a delle opere d'arte insigni, col forte ingegno e coi mezzi consentiti da una grande fortuna, sfiduciato della politica, ogni speranza, ogni illusione svanita, colpito, per di più, da una grande sventura, la cecità, ha trovato la consolazione della sua vecchiaia nella speculazione della filosofia, dopo essere stato un artista. Egli si è dibattuto nel vivace conflitto tra la scienza e l'arte, ne ha compreso la portata e gli intenti ed ha dato, in fine, la sua predilezione a quest'ultima: è ridivenuto artista e filosofo. E i suoi pensieri sull'arte, estesi in un vastissimo circolo d'osservazione, egli ha raccolti e pubblicati in questi due ricchi volumi, in cui sono del pari ammirabili la profondità dei concetti, la bellezza delle immagini e lo splendore della forma.

Ma, com'era d'uopo, è principalmente alla musica e alla poesia che sono rivolte le considerazioni dell'A., comprese in una vasta connessione di rapporti e confronti colle opere e coll'estetica delle altre arti. Questa parte della sua opera è densa di idee elevate ed originali; è una sintesi da cui emanano punti di vista nuovi e stupendi, è la chiaroveggenza di una mente attiva e in qualche punto superiore, è il risultato di una coltura ampia e finissima, di una esistenza spesa in mezzo alle più grandi soddisfazioni dell'intelletto e del sapere, è la parola definitiva di un pensatore geniale, che ha profuso con entusiasmo i suoi tesori per l'arte ed ha visto accumulata in sé questa nuova e sorprendente ricchezza, cui lentamente provvedevano le letture, gli studi, i viaggi. E siano lode e gratulazioni a lui, anima vera d'artista, apparizione rara e d'ordine superiore in questo secolo del positivismo e dei godimenti materiali. Una grande elevatezza di spirito, una gran volontà e una gran bontà ci offrono un esempio veramente preclaro ed eccezionale.

I due volumi del conte di Chambrun contengono la traduzione in prosa dei poemi di Wagner: *Tristano, I Maestri di Nortimberga, I Nibelungi e Parsifal*, cioè l'opera del Wagner veramente grande e personale, del Wagner di Monaco e di Bayreuth. Ed è una bella traduzione letteraria di più che la Francia possiede. A queste versioni sono premessi dei saggi, che sarebbe d'uopo meditare e discutere. Ciò che subito vi si rivela è una mente chiara e divinatoria, colla quale si simpatizza in pochi istanti e che non s'oblia forse più. Egli è un segreto particolare della sintesi e della forma, che l'A. possiede in alto grado e che fa talora passar sopra a dei pensieri paradossali, a qualche antinomia, a qualche strana concezione; perchè tutto è ispirato a un ideale d'arte elevato, e la eleganza e il brio della parola vi vincola, sì che non potete rifiutarvi di proseguire una lettura, alla quale si è attratti da un interesse

sempre nuovo e maggiore. Questi saggi di filosofia dell'arte sono, nel primo volume, così intitolati: *La mta estetica, La poesta, La musica, Riccardo Wagner a Bayreuth nel 1889*; nel secondo: *Riccardo Wagner a Monaco nel 1893*.

Io l'ho già detto: non sempre si potrà forse dividere l'opinione dell'A., nè io sempre la divido. Mentre ammiro la nobiltà grande e pura del suo ideale d'arte, la profondità del sentimento, la sottigliezza e l'agilità dell'ingegno, la coltura straordinaria, che permette al conte di Chambrun di dominare, con meravigliosa sicurezza di sintesi e con disinvolta e geniale erudizione, nei più vasti campi della poesia, del teatro, della filosofia e di ispirarsi con occhio sicuro alle più sublimi manifestazioni dell'arte, trovo p. e. imperfetta, inesatta l'idea che egli ha della grande arte di Händel, la quale egli definisce come inaugurante la musica esteriore, decorativa e solenne, collocando, nella storia dell'arte, il nome del meraviglioso musicista in un posto che non gli conviene. Ma non ricorda il conte di Chambrun qualche scena, qualche aria o coro di *Rinaldo*, di *Tamerlano*, di *Sosarme*, di *Serse*, di *Giulio Cesare*, di *Sansone*? Dov'è riuscita mai alla musica, con tanta semplicità di mezzi, una più sorprendente verità di espressione, una bellezza più pura? Io so bene che il conte di Chambrun è un poeta e un filosofo pieno dello spirito che informa l'arte del suo tempo; appunto per ciò, il suo soggettivismo non gli ha permesso ancora di penetrare abbastanza in certi periodi di attività musicale, in certe fasi storiche, in cui l'arte dei suoni, o indipendente o disposta alla poesia, ha raccolto forza e arditezze enormi e ha divinato i nostri tempi. Ritenerne, per esempio, che la musica comincia *propriamente* nel 1700 con Bach, non osservando ciò che fu il seicento musicale italiano, significa non riconoscere la fonte, la paternità della musica alemanna in ogni sua più grande manifestazione. Chi ha scritto il saggio sulla poesia e quello sulla musica e sul Wagner è sicuramente un pensatore ed un artista: ma al conte di Chambrun forse fa difetto una qualità, che non ha mai abbastanza chi fa della critica d'arte, quella cioè di collocarsi, senza preconcetti, in mezzo alle epoche, alle società, agli artisti, agl'individui e sentire, giudicare, vivere con loro. È per ciò che io vorrei l'A. meno unilaterale anche quanto ai giudizi o alle impressioni intorno a Haydn e Mozart.

La comprensione di Beethoven è delle più geniali che io conosca. Quella del Wagner è vera, squisita e sublime, tanto nel primo che nel secondo saggio, ed io vorrei che molti, che adorano l'arte di Wagner, vi si ispirassero. Chi sente a questo modo l'alta poesia dei drammi wagneriani merita che le sue meditazioni non rimangano opera sterile.

Alla traduzione dei poemi del Wagner l'A. ha fatto seguire un commento e un glossario, delle note di erudizione. Sono ricerche diligenti, chiare ed utilissime. Ma a che pro passare all'erudizione? Ritorniamo all'artista, all'eletta intelligenza, che ha dettata la introduzione di quest'opera eminente. Io vi ritorno tanto più volentieri, come volentieri rileggo le belle traduzioni, in quanto vi riveggo sparse tra il testo, accanto al lusso tipografico, delle splendide illustrazioni riproducenti alcune tra le scene più poetiche delle opere di Wagner, una meraviglia di concetto e di esecuzione.

I migliori articoli sono, a mio avviso, quelli su Shakespeare, Corneille, Molière, Musset, Bach, Beethoven, Chopin e Wagner; vorrei anche raccomandare la lettura dei capitoli *L'arte e la civiltazione* e *Shakespeare e Beethoven*. Ma nessuno, fino ad oggi, ha caratterizzato così fortemente e così nobilmente il genio sovrano di Bach, la grandiosità dolorosa di Beethoven, l'estetica universale e lo stoicismo di Wagner. Quando si leggono le pagine vere, toccanti e istruttive, che il conte di Chambrun ha scritto sulle più grandi creazioni di Wagner, per quanto talora lo tenti il paradosso e il contenuto sembri bizzarro, si potrebbe ben pensare che il lirismo del poeta abbia sovente vinta la mano al filosofo, se però non vi si rivelasse tutto un mondo di speculazione superiore, in cui si avvicinano e si eguagliano le più alte cime dell'arte, Omero, Sofocle, Fidia, Virgilio, Dante, Raffaello, Michelangelo, Shakespeare, Bach e Beethoven, un mondo ideale, in cui ci è dato vivere per qualche istante e sognare. Con questa potente facoltà di sintesi e d'assimilazione, di cui l'A. è dotato, egli non doveva tuttavia sorvolare sulle opere dei due grandi geni alemanni, Schiller e Goethe, e, in generale, sul teatro tedesco, che trascura, e sul melodramma italiano e la lirica musicale nostra del seicento, che egli oblia.

L. T.

O. DEÖNEWOLF, *Eine Parsifal-Aufführung (Una rappresentazione del Parsifal) in Bayreuth* (Bayreuth, 1894. Verlag von Heinr. Henrichmann fr.).

L'autore, in questo opuscolo, descrive con entusiasmo sconfinato, solito nelle pubblicazioni del genere, le impressioni da lui ricevute ad una rappresentazione dell'ultimo dramma del Maestro e lo commenta poscia con un complesso di osservazioni, che si aggirano intorno al significato dei varî simboli contenuti in quest'opera, intorno alle sue tendenze ideali, alla sua importanza per la cultura, per la nazione germanica, pel sentimento cristiano, per la salute e la redenzione del mondo; riflessioni tutte, alle quali siamo abituati da un pezzo, specialmente per opera degli scrittori dei Bayreuther Blätter, al corifeo dei quali, il signor di Wolzogen, l'opuscolo è

con ottimo gusto dedicato. Noi non nascondiamo che cotesti scritterelli si rassomigliano tutti: essi servono molto bene la industria bayreuthiana; servono a far spendere un marco allegramente a chi capita alla Mecca del wagnerismo e si confondono colle guide e gl'indicatori di più specie, che colà si spacciano, con le cartoline postali, le buste e la carta da lettere munite dei titoli, della musica, e delle citazioni tratte dalle opere del Maestro, con tutto ciò insomma, che ha saputo escogitare la fiorente industria di Bayreuth, da cui molti, che non sono cretini, traggono un eccellente profitto.

L. T.

Legislazione e Giurisprudenza.

FRANZ DESCURE, *Le droit et le théâtre*, avec une Préface par RAOUL GULLÉRY (Paris, Marchal et Billard; Bruxelles. Ferdinand Larcier, 1895, pp. 295).

I tredici capitoli ed i trecento cinquantatre paragrafi del libricciuolo dell'avv. *Descure*, meritano, senza dubbio, tutta l'attenzione dei lettori; ma i lettori dell'avv. *Descure*, cui egli dedica l'avvertimento dell'ultima pagina del suo trattatello, non vanno cercati nel pubblico consueto; essi devono essere raccolti dal pubblico speciale del teatro; dal mondo della scena. Diffatti più che un trattato di qualsiasi valore intorno al diritto dei teatri, come il titolo del volume autorizza a credere, l'A. ha raccolto in altrettanti paragrafi, trecento cinquantatre massime di giurisprudenza internazionale, sufficienti a formare una guida per l'impresario e per gli artisti da teatro nei loro reciproci rapporti, derivanti dalla *scrittura* di teatro, se questa esista, o dalla locazione d'opera dell'artista a vantaggio dell'impresario.

In questo volumetto gli artisti teatrali, le altre persone che agiscono sulle scene (comparse, coristi, ecc.) il direttore di scena e l'impresario possono trovare tanto che basti a regolarsi, sia nell'intento di adempire agli obblighi assunti, sia in quello di non adempirvi, senza incorrere nelle sanzioni del diritto civile circa l'inadempimento delle obbligazioni. Essi vi troverebbero un consiglio legale per ogni caso speciale, o, quanto meno, al proprio caso potrebbero sempre per analogia, applicare qualcuna delle massime con tanta cura raccolte dall'A. Da questo punto di vista il solo difetto che può rilevarsi deriva dalla qualità della giurisprudenza prevalente nel libro, perchè essendo essa quasi in tutto delle corti e dei tribunali belgi e francesi, non può essere utile che ad artisti e ad impresari che calchino le scene di teatri francesi o belgi.

Quanto alla lode che potrebbe meritarsi l'autore, del quale è no-

tevole il brio nello scrivere, ed, alcune volte, un delicato umorismo, ci sembra che convenga ricordare ciò ch'egli stesso scrive nell'avvertimento *aux lecteurs* a pag. 279; il volumetto è come uno di quei ruscelletti «..... *qui sont transparents, parce qu'ils sont peu profonds* »; solo che questa bizzarria di Voltaire potrebbe essere corretta, nella sua seconda parte, così: «..... *parce qu'ils ne sont pas profonds du tout* ».

E. M. D.

Varie.

KADE Prof. Dr OTTO, Die Musikalien-Sammlung des Grossherzoglich Mecklenburg-Schweriner Fürstenhauses aus den letzten zwei Jahrhunderten. 2 vol. (Wismar-Hinstorf, 1898).

Questo Catalogo compilato diffusamente, accuratamente, con il corredo di tutte le notizie storiche e bibliografiche che riguardano i singoli autori; illustrato dai temi principali di ogni composizione, come tutte le opere consimili, riesce di grande utilità pratica al ceto degli studiosi e di forte incremento alla diffusione della coltura musicale.

La Germania conta oramai un numero considerevole di simili pubblicazioni. In Italia invece, nel genere, non abbiamo che quello della ricca Biblioteca del Liceo musicale di Bologna, iniziato dal Gaspari, proseguito dal Parisini, ed ora con molta cura diligenza ed erudizione, completato dal Torchi.

Il Catalogo pubblicato dal Dr Kade, come chiarisce il titolo, non comprende che l'elenco delle composizioni musicali le quali da due secoli sono entrate a formar parte della Biblioteca della Casa Granducale, Mecklenburg-Schwerin. Non diremo che tutto quanto è annotato nel Catalogo sia per riuscire nuovo nè utile. Molta roba non avrebbe neppur meritato d'esser citata, ma poichè non si trattava di uno studio critico, bensì di un elenco illustrato, la compilazione del Dr Kade non poteva seguire che col metodo da lui osservato.

Dopo una *Prefazione* in cui sono brevemente narrate le vicende dell'Archivio Granducale, comincia il Catalogo alfabetico dal quale in questa recensione prendiamo quelle note che possono interessare l'arte italiana.

All'*Anonyma* si parla di un Oratorio *Il Sacrifizio di Abramo* (per il Sepolcro nella Settimana Santa) che porta la data del 1660: di quattro opere: *Alarico*, *Niobe*, *Tito Manto*, *Armida* e *Rinaldo*, di cui sono riportati brani strumentali per i quali si può quasi con certezza stabilire che tali opere appartengono alla fine del se-

colo XVII. È ricordata anche *La Servante Maitresse*, una parodia agli intermezzi di Pergolese, rappresentata nel 1754. Molti altri pezzi staccati da melodrammi italiani sono elencati assieme a *6 Canzonette italiane* con accompagnamento di Chitarra.

Nell'elenco della musica strumentale di autori incerti, il D^r Kade ha compreso anche alcune partiture che pure recano il nome dell'autore, forse dubitando dell'autenticità di esso. Tuttavia noi siamo disposti ad accettare simile autenticità e speriamo poter giustificare la nostra convinzione producendo qualche autografo e qualche maggiore dilucidazione sui lavori di Giuseppe Tartini, di Antonio Vandinini (primo violino alla chiesa del Santo in Padova — 1726-1770 — ed amico di Tartini), di Battista Pescetti (veneziano, allievo di Antonio Lotti, vissuto in Inghilterra), di Giuseppe Romanino e di Baldassare Galuppi.

Di un Alessandri romano (1742-1810) maestro di cappella a Torino, autore di sedici opere, sono riportati tre spunti di duetti ed arie. E di Gregorio Allegri è menzionata una riduzione su testo tedesco del celebre *Miserere*. Pasquale Anfossi figura con pezzi di *La Zenobia in Palmira*, *Antigono* e con una *sinfonia*.

Nomi poco noti nella storia sono quelli di Giuseppe d'Arena, Attilio Ariosti, e Pietro Antonio Avondano.

Francesco Basily figura con un'*Ave Maria* a 3 voci, pubblicata da Breitkopf und Härtel di scarso interesse. Tommaso Bay nato a Crevalcore presso Bologna nel 1650, cantore della Cappella Pontificia, è riportato un brano di un *Miserere* a 5 voci. Di Ercole e Giuseppe Antonio Bernabei, spunti di una *Salve regina* a 5, e di un *O sacrum convivium* a 4.

Bernasconi Andrea veronese, dapprima maestro di Cappella all'Ospitale della Pietà in Venezia, poscia passato in Baviera, vediamo riferiti parecchi brani di melodrammi composti su libretti di Metastasio. E Ferdinando Bertoni, un Francesco Bianchi da Cremona, un Bianchi Antonio da Milano, un Diogene Bigaglia veneziano, il celebre Luigi Boccherini, Giovanni ed Antonio Maria Bononcini, un Giuseppe Antonio Brescianello ed Antonio Brioschi, figurano ancora nel ricco catalogo.

Per la natura di questo scritto non è possibile al certo che venga qui riferito tutto quanto può interessare l'arte italiana; troppo considerevole è la quantità di musica nostra elencata nel Catalogo del D^r Kade. Ci limiteremo per conseguenza a rilevare quelle opere che nel caso presente ne sembra abbiano speciale interesse. Di conseguenza meritano attenzione le notizie date sui violinisti compositori del secolo scorso Cambini, Campagnuoli, Campioni, Cannobbio,

Castrucci, Catango e Celestino i quali vanno ad ingrossare la gloriosa schiera dei Corelli, Boccherini, Vivaldi, Viotti, Tartini, ecc. Tuttavia l'Archivio musicale del Granduca di Mecklenburg-Schwerin non possiede quei preziosi codici per i quali vanno celebrate alcune Biblioteche Italiane, quelle di Monaco, Regensburg, Vienna, Dresda, Berlino e Breslau.

Del secolo XVI poco o punto si nota, e dei grandi maestri della polifonia, degli incunaboli della stampa musicale, nulla appare che meriti attenzione.

La storia dell'arte nel secolo scorso è invece illustrata degnamente specialmente — come si è detto — per quanto riguarda la musica italiana. Perti e Pergolesi, Piccinni e Porpora; Pugnani, Righini, Rosetti, Rota, Sarti, Agostino Steffani di Castelfranco, Zingarelli, Zonca e tanti altri sono rappresentati con opere più o meno importanti.

Di musica moderna l'Archivio di casa Mecklenburg appare poi affatto sprovvisto. La qual cosa può far temere che presso quella piccola corte, l'arte musicale oggi non sia molto coltivata.

Tuttavia è mestieri riconoscere alla pubblicazione del Dr Kade tutto il valore e l'importanza sua, soprattutto per il modo con il quale è compilata. E vorremmo augurarci che in tutte le città d'Italia uomini esperti e diligenti, volenterosi e dotti, sapessero e volessero raccogliere nota di quanto ancora il nostro paese possiede in fatto d'arte musicale. Saremmo certi — malgrado le continuate dispersioni — di poter contare su risultati splendidi, insperati.

G. T.

GEORG THOURET, Katalog der Musiksammlung auf der Königl. Hausbibliothek im Schlosse zu Berlin (Leipzig, 1895. Druck und Verlag von Breitkopf et Hartel).

È questo il catalogo della raccolta di musica, che si trova nella real biblioteca di famiglia nel castello di Berlino. L'origine di questa collezione rimonta al Re Federico Guglielmo II; essa comprende tutte le opere musicali, sparse da prima nei castelli di Berlino, Charlottenburg e Potsdam ed ora riunite in una biblioteca unica. Il valore di questa raccolta si annuncia subito, gettato che sia uno sguardo al volume, colla copia dei manoscritti *Fridericiani*, in parte editi dallo Spitta, delle sonate e dei concerti per flauto di Quantz, il maestro di Federico II, delle sinfonie di Stamitz, dei quintetti, quartetti, trii e concerti di Boccherini, delle sinfonie, dei quartetti e quintetti di Dittersdorf, delle opere di Duni, di C. H. Graun e di Righini, delle sinfonie e della musica da camera di G. Graun e di Wanhal. Interessante è la quantità dei così detti pezzi favoriti, tratti dalle opere tedesche, italiane e francesi, i quali ci informano

intorno al gusto musicale della corte prussiana fra il 1750 e il 1830 di questa corte che, dopo Federico il Grande, fu il centro della vita musicale tedesca. Dobbiamo all'opera intelligente del sig. Giorgio Thouret l'idea di aver compreso in questo catalogo le divisioni intitolate *Casa reale e patria* e *Musica militare*. Nella prima si contengono inni patriottici, composizioni scritte in occasione di lieti avvenimenti di famiglia e dedicate ai re ed alle regine di Prussia, agli imperatori ed alle imperatrici di Germania, da Federico II sino a Guglielmo II e dalla regina Luigia sino all'imperatrice Augusta Vittoria. Nella seconda trovano il loro giusto posto raccolte di marcie dell'armata, antiche marcie dei reggimenti e marcie di linea dal 1725 al 1825, antiche fanfare, marcie di trombe, segnali di cavalleria e di fanteria ecc., musica militare ad uso dei servizi divini, canti patriottici e canti dei soldati, musiche di battaglia, marcie commemorative, danze alle fiaccole, pezzi di concerto, antiche danze di fanteria, musica militare di diverse regioni della Germania e dei paesi stranieri e le marcie dedicate ai sovrani di Prussia e di Germania, da Federico III sino a Guglielmo II, il quale appare altresì fra i compositori col suo famoso *Sang an Aegtr*. Altre divisioni comprendono canzoni popolari nazionali ed inni, testi d'opere, letteratura, atti, lettere e ritratti. Il volume è edito con la massima cura; è uno splendido lavoro tipografico che esce dalle officine della casa Breitkopf e Härtel di Lipsia, e *tanto nomini nullum par elogetum*. L. T.

OSCAR LOMETANT, *La Musique de chambre*. Année 1894. Séances musicales données dans les salons de la maison Pleyel, Wolff et C.^{ie}. Reproduction des programmes, avec préface (Paris, Salons Pleyel, Wolff et C.^{ie}).

Il numero dei concerti ascende a 182. Un po' di statistica darà un'idea della loro importanza e dell'indirizzo artistico. Chopin figura in 90 programmi, Beethoven in 71, Mendelssohn in 67, B. Godard in 66, Saint-Saëns in 59, Schumann in 58, Massenet in 54, Liszt in 52, Gounod in 50, Grieg in 46, Mozart in 48, G. Pfeiffer in 41, Chaminade in 40, G. Thomé in 39, Schubert in 37, Th. Lack in 36, Popper, Bubinstein in 29; Wagner, Weber in 30; Delibes in 27; G. Fauré, Haydn in 19; Bizet, P. Wachs in 18; Bach, Tschaïkowsky, P. Monteux in 17; Heller, Wienawski, Pessard in 16; Raff in 14, ecc.

A. T.

SPOGLIO DEI PERIODICI

ITALIANI

Emporium (Bergamo).

P. BERTÒLI, *Il 1° centenario del Conservatorio di musica di Parigi.*

Gazzetta Musicale (Milano).

N. 28. — T. MANTOVANI, *Orlando di Lasso* [Fine].

N. 30. — A. BONAVENTURA, *I Melologi.*

N. 31, 32, 33, 34, 36, 38, 39, 40. — G. LIVI, *I liutai bresciani* [Nuove ricerche].

N. 33. — O. C., « *Susanne un jour* » di Orlando di Lasso.

N. 34, 35, 37. — C. BOGGIO, *Teresa Belloc.*

N. 37, 38, 39. — M. C. CAFUTO, *Piedigrotta.*

La Vita italiana (Roma).

10 settembre. — R. BOTTI-BINDA, *Beethoven.*

Musica sacra (Milano).

N. 7, 15 luglio. — D. A. N., *Qual parte può e deve oggi avere il popolo nel canto liturgico.*

N. 8, 15 agosto. — D. A. N., *I vescovi ed il regolamento.* — D. A. N., *Del-Forchestra in chiesa.*

N. 9, 15 settembre. — D. A. N., *I vescovi ed il regolamento.*

FRANCESI

Bulletin de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique.

N. 4. — VAN DUYSE, *A propos du recueil de chansons allemandes « Deutscher Liederhort »* de Ludwig Erk et Franz M. Böhme.

Gazette musicale de la Suisse Romande (Genève).

15 août. — A. NIGGLI, *La saison musicale 1894-95 dans la Suisse allemande.*

5 septembre. — E. GIDE, *Lettres de Musiciens.* — A. NIGGLI, *La saison musicale 1894-95 dans la Suisse allemande.*

La Fédération artistique (Bruxelles).

16 juin. — PAUL D'ACOSTA, *La musique à travers les âges: Échelle et système musical des Grecs.* — A. V. B., *La collection d'instruments de musique anciens ou curieux de M. C. Suseck.* — WILLI CROTTO, *Notes sur les instruments de musique anciens et modernes les plus connus.*

4 août. — WILLI CROTTO, *Idem.*

18 août. — WILLI CROTTO, *Idem.*

25 août. — « *Musicus* », *Un violon en aluminium.*

1^{er} septembre. — WILLI CROTTO, *Idem.*

22 septembre. — S. HAARDT, *La fête de Piedigrotte et la chanson de Naples.*

L'Art moderne (Bruxelles).

14 juillet. — *Le renouveau au théâtre: La renaissance du chœur antique.*

21 juillet. — *Idem: Le théâtre hiératique.*

4 août. — HENRY MAUBEL, *La musique des cloches.*

18 août. — *Le renouveau au théâtre.*

1^{er} septembre. — *Le « Pays de la musique ».*

15 septembre. — *Le renouveau au théâtre: L'enchevêtrement des formes.*

La Revue Blanche (Paris).

1^{er} juillet. — E. DUJARDIN, *De la Périchole et de l'absolu dans la musique.*

1^{er} octobre. — A. ERNST, *Les représentations de Munich.*

La Société nouvelle (Bruxelles ?).

Juillet. — H. MAUBEL, *Psychologie de la musique.*

La Vie contemporaine (Paris).

15 juillet. — G. LARROUMET, *L'opéra et le drame wagnérien à la Sorbonne* [A proposito del recente lavoro: ROMAIN ROLLAND, *Histoire de l'opéra en Europe avant Lullé et Scarlatti*].

La Voix parlée et chantée (Paris).

Juillet. — GACHES-SARRANTE, *Le corset* [Pose queste tre quistioni e tenta di risolverle: 1^o Si le corset est indispensable à la femme; 2^o Si l'appareil en usage est réalisé d'une façon rationnelle; 3^o S'il est défectueux dans quel sens ou devra le modifier]. — A. ONODI, *Le centre cérébral de la phonation.*

Août. — A. GUILLEMIN, *Essai sur la phonation* [Seguito].

Septembre. — RANGÉ, *Troubles neuro-moteurs du larynx.*

Le Guide musical (Bruxelles).

N. 27, 28. — J. S. SCHEDLOCK, *Les livres d'esquisses de Beethoven.*

N. 29, 30. — HENRI DE CURZON, *M^{me} Miolan-Carvalho.*

N. 31, 32. — ERNEST THOMAS, *Luis Dietsch et Rich. Wagner.*

- N. 33, 34. — M. MAUBEL, *Comment nous entendons la musique.*
 N. 35, 36. — M. BRENET, *La renovation de la musique religieuse en France.*
 N. 35, 36, 37, 38, 39. — J. MARTINOFF, *Épisodes de la vie de Rubinstein.*
 N. 37, 38, 39. — H. IMBERT, *Benjamin Godard.* — G. SERVIÈRES, *Lieder français: C. Ach. Debussy.*
 N. 39, 40. — GUSTAVE ROBERT, *Le sens de la musique.*
 N. 40. — MICHEL BRENET, *Le maître de R. Wagner (Th. Weiting).*

Le Ménestrel (Paris).

- N. 27, 28. — A. POUGIN, *La première salle Favart et l'Opéra-Comique* [Cont. e fine].
 N. 28, 29, 31. — A. DE BERTHA, *De la possibilité de nouvelles combinaisons harmoniques.*
 N. 29. — O. BERGRUEN, *La sépulture et les ossements de Jean-Séb. Bach*, con delle illustrazioni [A proposito della recente scoperta dei resti di G. S. Bach].
 N. 30-37. — JULIEN TIERSOT, *Les origines du Conservatoire.*
 N. 31. — O. BERGRUEN, *Un portrait inconnu de J.-S. Bach.*
 N. 36. — O. BN., *L'Hymne national chinois.* — ZULIANI, *L'opérette française dans la Rome papale* [Art. tratto dal giornale *L'Italie* di Roma].
 N. 37. — *Souvenirs de Frans Sachner sur Schubert et Beethoven*, trad. da LÉON SCHLESINGER.

Le Monde moderne (Paris).

Septembre 1895. — J. TIERSOT, *L'œuvre de Berlioz.*

Mélusine (Paris).

Juillet-Août. — E. DE SCHOULTZ-ADAMIEWSKY, *Airs de danse du Morbihan* [Suite].

Revue des Deux Mondes (Paris).

- 15 juillet. — R. DOUMIC, *L'Opéra et la Tragédie au XVII^e siècle* [A proposito del libro: ROMAIN ROLLAND, *Histoire de l'opéra*, etc.].
 15 août. — T. DE WYZEWA, *Notes de voyage. - Un pèlerinage musical. - Le festival Hændel à Mayence.*
 1^r septembre. — C. BELLAIGUE, *Trois maîtres d'Italie. Pergolèse.*
 1^r octobre. — CH. M. WIDOR, *La musique grecque et les chants de l'église latine* [A proposito dell'opera recente di F. A. Gevaert].

Revue de Paris (Paris).

- 1^r juillet 1895. — CH. GOUNOD, *Mémoires d'un artiste: II. L'Italie* [Discorre del suo soggiorno a Roma dal 1839 al 1841].
 1^r août. — CH. GOUNOD, *Mémoires d'un artiste* [Fin].

Revue des Revues (Paris).

- 15 juillet. — H. SPENCER, *Danseurs et Musiciens* [Osservazioni sull'evoluzione della musica e della danza].
 15 août. — O. BERGRUEN, *J. S. Bach* [Un portrait inconnu. - Sa dépouille mortelle et sa sépulture].

Revue Hebdomadaire (Paris).

8 juin. — P. DUKAS, *A propos de musique ancienne. Concert annuel des Chanteurs de Saint Gervais. Bibliographie.*

22 juin. — IDEM, *Théâtre de l'Opéra-Comique: « Guernica ».*

6 juillet. — IDEM, *Vieux opéras-comiques. Concours et concurrents. Un Bayreuth français.*

10 août. — IDEM, *Les théâtres et l'acoustique.*

24 août. — IDEM, *Les fondateurs du Conservatoire.*

14 septembre. — IDEM, *Poèmes et librettos.*

Revue pédagogique (Paris).

Août 1895. — E. JOUIN, *Le chant à l'école primaire.*

Revue pour les Jeunes Filles (Paris).

20 juillet. — A. ERNST, *Richard Wagner et son œuvre.*

Revue scientifique (Paris).

6 juillet. — BINET et COURTIER, *Recherches graphiques sur la musique* [Con uno strumento speciale applicato al pianoforte si ottengono indicazioni grafiche che presentano un vero interesse per la psicologia, per la pedagogia e per l'arte musicale].

SPAGNUOLI

Boletín Musical (Valencia).

N. 61, 62, 63, 64, 65 [Contengono vari articoli sulla gara musicale fra le bande spagnuole che ebbe luogo nel luglio a Valenza].

Ilustracion Musical Hispano-Americana (Barcelona).

15 luglio. — EUSTORQUIO DE URIARTE, *La reforma de la musica religiosa.*

30 agosto. — A. NOGUERA, *La cancion popular y las nuevas nacionalidades.*

15 settembre. — ID., *id.* — F. PEDRELL, *Dos noticias para la bibliografía musical italiana* [Parla di due opere del musicista Antonio Mogavero di Francavilla, morto sul principio del secolo XVII].

TEDESCHI

Neue Musik-Zeitung (Stuttgart-Leipzig).

N. 14-17. — CYRILL KISTLER, *Richard Wagner und die Wagnerianer.*

N. 15-16. — ADOLF SCHULTZE, *Virtuose Geiger der Gegenwart.* — Dr. v. AMSBERG, *Für eine « komische Oper » in Deutschland.*

N. 16. — Dr. WILLIBALD NAGEL, *Etwas über Konzertprogramme.* — A. v. W., *D. Fr. Esprit Auber. — Anekdotisches aus Marschners Leben.*

N. 17. — KARL ZUSCHNEID, *Tonmalerische Momente in Schuberts Liederbegleitungen.* — H. ABEL, *Ueber den Operngesang.*

N. 18. — A. SCHREIBER, *Das englische Lied.* — *Ein Hofkapellmeister als Philosoph* [A proposito del direttore d'orchestra Felix Weingartner e del suo recente libro: « Die Lehre von der Wiedergeburt und das musikalische Drama »].

— A. MICHELIS, *Wie wirkt der Anschlag auf dem Klaviere?* [Questo e il numero antecedente contengono inoltre la relazione critica delle rappresentazioni wagneriane di Monaco].

INGLESI

Musical Times (Londra).

Il fascicolo di agosto contiene: Il primo articolo di uno studio che promette di essere assai interessante: *The evolution of polyphons*; un altro articolo notevole: *Beethoven and the sordins*; la storia della Marcia imperiale di Wagner e inoltre la solita rubrica di X: *From my study*.

Il fascicolo di settembre contiene: Un contributo dell'infaticabile Joseph Bennett all'argomento inesauribile della *Beauty in Music*; un secondo diligente articolo sulla *Evolution of polyphony*; *From my study* di X; il seguito dello studio: *New lights upon old tunes*, di cui l'articolo presente tratta di alcune arie straniere diventate popolari in Inghilterra; *A neglected masterpiece of Beethoven's*, in cui C. A. B. parla delle 33 variazioni di Beethoven su di un waltz di Diabelli.

Music a Montly Magazine (Chicago).

Fascicolo di luglio: Relazione di una breve intervista col prof. Liebling, in cui questi parla specialmente delle opere di Bach in rapporto all'insegnamento musicale. — *The sins of Translator* by Neidlinger, che a proposito dei traduttori inglesi, dice cose che si possono applicare a tutti i traduttori, sulla maniera infame in cui usano tradurre i testi poetici, adattando alle frasi musicali delle parole che a quelle contraddicono nell'accento, nell'espressione e nel buon senso. — James Paul White completa i suoi quattro articoli sulla *Perfect Intonation*, che costituiscono un contributo di gran valore alla letteratura su questo argomento. — Inoltre Karleton Hackett, in un bell'articolo: « *Training the voice* », sa dire ancora qualche cosa di nuovo su questo trito e ritrito argomento.

Fascicolo di agosto: E. A. SMITH, *The influence of music on life and Health* [Tratta un argomento che non è della massima originalità, ma che tuttavia pare che goda sempre le simpatie degli Americani]. — W. S. B. M., *A Morning in a Musical Instrument Factory* [È un articolo molto interessante ed istruttivo]. — In *The Use of a Conservatory of Music*, Edward Dickinson, del Conservatorio di Oberlin, trattando diffusamente dell'educazione musicale, finisce naturalmente col concludere che dove meglio questa è impartita è nel suo Conservatorio. — Richard Welton riprende i suoi interessanti articoli sulle *Rules for expression*, trattando qui della sonata. Notiamo inoltre un articoletto di Francis A. Van Santford sulla musica del Madagascar ed una intervista di Robert N. Sherard col compositore Massenet.

Fascicolo di settembre: Oltre alla traduzione di due articoli su Rubinstein, l'uno di Saint-Saëns e l'altro del Dr. Julius Rodenberg. W. S. B. Mathews ci dà una biografia del Dr. George F. Root, uno dei maggiori compositori americani di musica vocale; George Gladden ci dà un brillante articolo: *Is applause necessary?* Infine W. S. B. Mathews inizia una calorosa ed interessante discussione sul *Conservatory versus Private Teacher*, a proposito dell'articolo di E. Dickinson pubblicato nella puntata antecedente.

NOTIZIE

Opere nuove e Concerti.

* * I concerti Colonne che verranno dati a Parigi nella prossima stagione comprenderanno due serie di dodici audizioni. Durante la prima serie, che durerà dal 13 ottobre al 29 dicembre, il signor Colonne darà nel loro ordine cronologico le *Sinfonie* di Beethoven. Una composizione nuova sarà iscritta in ogni programma. Fra le opere con soli e cori si annunzia *Manfredo* di Schumann colla adattamento letteraria del signor E. Moreau, *Psyché* (C. Franck), la *Sinfonia leggendaria* (B. Godard), la *Vita del poeta* (G. Charpentier), la *Nascita di Venere* (G. Faure), l'*Oro del Reno*, *Siegfried* e il *Crepuscolo degli Dei* (Riccardo Wagner), non che composizioni diverse di A. Coquard, Th. Dubois, Gedalge, A. Holmès, V. Joncières, Ch. Lefebvre, J. Massenet, Paladilhe, R. Pugno, E. Reyer, C. Saint-Saëns, per l'esecuzione delle quali il signor Colonne ha scritturato cantanti ed artisti di vaglia.

* * La *Navarraise* de Massenet (paroles de Claretie & Cain) a eu, le 3 octobre, à l'Opéra-Comique, un très-vif succès, que les admirateurs du Maître eussent souhaité plus retentissant encore. Cet épisode en un acte de la guerre carliste où l'action est très-condensée et où les péripéties se succèdent avec une rapidité foudroyante, laisse une impression profonde: il se compose de deux tableaux d'un coloris descriptif extrêmement hardi et d'un pathétique suraigu, séparés, sans chute de rideau, par un intermède symphonique plein de douceur et de poésie (Sommeil des soldats aux pieds des Pyrénées), d'un charme tout berliozien. Nous ne pouvons faire aujourd'hui une analyse détaillée de ce drame saisissant, dont tant de journaux — quelques-uns avec perfidie — ont déjà exposé le sujet, et où l'expression musicale, tour à tour par son énergie et sa délicatesse, montre les ressources extrêmes dont elle est capable; bornons-nous à constater que dans la *Navarraise*, l'illustre auteur de *Manon*, de *Werther* et de *Esclarmonde* a montré qu'il pouvait, sans sacrifier ses qualités d'élégance et de finesse, prendre la tête de ce grand mouvement qui a transformé notre conception du théâtre; avec une grande entente de la scène, une science musicale qui est consommée et une inspiration réelle, il a réalisé une fois de plus et dans des conditions curieuses l'idéal du drame lyrique moderne: abandon des formules toutes faites, des digressions et des hors-d'œuvre uniquement destinés à amuser l'oreille; application constante à traiter le sujet, tout le sujet, rien que le sujet; appropriation aussi exacte que possible de la musique aux situations et aux caractères.

J. COMBARIÈRE.

Concorsi.

* * L'opera scelta a voti unanimi dalla Commissione, presieduta dal Martucci, su quelle presentate al Concorso Baruzzi di Bologna, chiusosi nel decorso anno 1894, è *Consuelo* — parole e musica del maestro Giacomo Orefice — in tre atti, dalla prima parte (Venezia) del noto romanzo di Giorgio Sand.

* * Al sig. Stanislao Melzer di Varsavia è stato conferito il premio internazionale di composizione (5000 franchi) nel concorso indetto dal Rubinstein, che doveva essere quest'anno giudicato a Berlino.

* * Vincitore del concorso per l'inno del XX Settembre riuscì il triestino Luigi Ricci.

* * Il primo premio di pianoforte, fondazione Rubinstein, è stato aggiudicato a un giovane russo, il signor Lhevinne.

* * La « Société des compositeurs de musique » pone a concorso :

1° Una *sonata* per piano e violino (premio L. 400) ;

2° Un'opera sinfonica per piano e orchestra (premio L. 500) ;

3° Un quartetto vocale per soprano, contralto, tenore e basso, con accompagnamento d'arpa (premio L. 200).

I manoscritti dovranno essere inviati alla sede della Società, Rue de Rochecouart, Maison Pleyel Wolf et C., all'archivista signor Wekerlin, prima del 31 dicembre 1895.

* * *Regia Accademia di Santa Cecilia* (Anno CCCXI).

Avviso di Concorso. — I. La Regia Accademia di Santa Cecilia in Roma apre due concorsi come appresso :

I. *Trio per violino, violoncello e pianoforte*, in quattro tempi.

II. *Sonata per organo*, in tre tempi.

2. Al vincitore di ciascun concorso sarà assegnata una *Medaglia d'argento*.

3. Le composizioni premiate saranno eseguite nella solenne tornata, che la Regia Accademia terrà il dì 22 novembre 1896.

4. Le composizioni dovranno essere scritte in partitura e recapitate franche da ogni spesa alla Segreteria della Regia Accademia impreteribilmente prima delle ore 12 del dì 30 aprile 1896.

Per programmi e schiarimenti dirigersi al Segretario dell'Accademia, prof. Alessandro Parisotti, via de' Greci, 18, Roma.

* * A Bologna è indetto il concorso al premio Baruzzi di italiane L. 5000, che, per ragione di turno, dovrà assegnarsi nel venturo anno 1897 all'arte della musica.

Per l'ammissione al detto concorso occorre presentare a questo Municipio una domanda in carta da bollo da centesimi 60 e corredarla dei necessari documenti.

I concorrenti dovranno presentare la partitura intera d'orchestra e il libretto a stampa o manoscritto di un dramma musicale diviso in più parti di proporzioni adatte a un teatro primario. È richiesta altresì la riduzione di esso dramma per canto e pianoforte.

Per la presentazione delle domande e dei prescritti documenti è fatto tempo ai concorrenti a tutto il 31 marzo di detto anno 1897, entro il qual termine dovranno essi inoltre esibire il loro lavoro all'Ufficio Comunale di Pubblica Istruzione.

Il premio sarà deliberato al maestro, il cui spartito sarà stato giudicato il migliore fra quelli presentati, e tale che meriti di essere eseguito nel Teatro Comunale di questa città.

Musica Sacra.

** Come annunciammo nel numero precedente della *Rivista Musicale*, alla Basilica di S. Antonio in Padova ebbero luogo, nello scorso mese di agosto, solenni funzioni per la ricorrenza del settimo centenario dalla nascita del grande Taumaturgo.

La musica sacra, secondo i criteri della riforma, ebbe larga parte in quell'occasione. La messa a 4 voci *Aeterna Christi numera* di Palestrina cominciò ad impressionare favorevolmente, fin dal primo giorno l'uditorio. Qualcuno trovò a ridire sull'interpretazione, forse troppo nervosa, data al celebre capolavoro dal maestro Tebaldini. E tali osservazioni meritano, a vero dire, tutto il rispetto. Ma ci si trova innanzi ad una di quelle questioni in cui la parte soggettiva avrà sempre la prevalenza. Questo almeno a nostro credere.

Di effetto grandioso apparvero i *Salmi* in falso bordone, dovuti a Vittoria, Bernabei, Viadana e Pitoni; ma superiore a tutto si palesò l'inno *Iste Confessor* di Palestrina, opportunamente alternato colla melodia gregoriana.

La voce generale, giudicando la *Missa brevis* di Costanzo Porta, eseguita il secondo giorno, trovò da osservare essere la composizione troppo arida. Può darsi che questo giudizio abbia un fondamento di verità, ma noi troviamo che i *Kyrie* — brevi — alcune parti del *Gloria* ed il *Benedictus*, bastano a smentire simile affermazione. Piuttosto crediamo che l'esecuzione non sia stata veramente perfetta per lo stato di palese stanchezza dei cantanti.

Al *Vespro* del secondo giorno, bello il *Salmo* a 5 voci di Giulio Belli da Longiano, antico maestro della Cappella Antoniana.

Per la chiusura delle feste il maestro Tebaldini, direttore della Cappella, compose una *Messa a 4 voci con organo*. Già la critica espresse in proposito il suo parere, favorevolmente. Noi però intendiamo dire, con parole nostre, quel che pensiamo del nuovo lavoro del Tebaldini. E poichè avemmo l'opportunità di esaminarne la partitura, riserviamo ad un prossimo numero di esporre il nostro giudizio.

Intanto diamo notizia che alla stessa Basilica del Santo in Padova, il 22 e 24 del prossimo novembre, inaugurandosi il nuovo grandioso organo della ditta Bossi-Vegezzi di Torino, avranno luogo grandiosi concerti col concorso di organisti insigni quali A. Gullmont di Parigi, E. Bossi di Napoli e F. Cappocci di Roma.

Daremo ragguaglio a suo tempo di una simile festa dell'arte severa.

Wagneriana.

** Un processo relativo alla traduzione francese delle opere di R. Wagner si svolse a Parigi innanzi alla 3ª Camera del Tribunale Civile, tra i sigg. Schott e gli eredi Wilder.

I signori Schott, editori a Magonza, sono proprietari del diritto di edizione delle opere di Wagner. Nel 1885 intervenne un accordo fra essi e il signor Victor Wilder, in base al quale, quest'ultimo tradusse in francese: *I Maestri Cantori, L'Oro del Reno, La Walkyrie, Siegfried, Il Crepuscolo degli Dei e Parsifal*. Oltre una somma fissata per ogni opera, erano ancora stati stipulati, a favore di Wilder, diritti d'autore (un tanto per cento) su ogni rappresentazione in francese delle dette opere. I signori Schott, così facendo, si erano precluso il diritto di far tradurre nuovamente da altri le opere di Wagner? Gli eredi del signor Wilder lo affermavano. Gli editori di Magonza lo contestavano. Ne venne quindi un processo, in seguito alla traduzione fatta dal signor Alfred Ernst, dei *Maestri Cantori*, versione che è stata adottata ai concerti d'Harcourt. Gli eredi Wilder reclamavano ai signori Schott: 1° 10.000 franchi per il danno già causato; 2° 25.000 franchi per ogni pubblicazione eventuale di una nuova versione dei *Maestri Cantori* o di qualsiasi altra opera già tradotta dal signor Wilder.

Il tribunale dichiarò che l'editore Schott non aveva conferito a Wilder alcun monopolio per la traduzione delle opere di Wagner, sicchè l'editore, pubblicando una nuova traduzione, fece uso del proprio diritto.

Varie.

* * Il sig. Kauffmann ha trovato fra le carte di suo padre una copia di un'aria di W. Mozart, che si credeva perduta e di cui è cenno in una lettera del 28 febbraio 1778 del Maestro. La copia dell'Aria, orchestrata per quartetto d'archi, due flauti, due contrabassi e due corni, porta l'iscrizione « *Didone abbandonata* di W. Mozart ».

* * Al Dott. Hanslick succede, nella cattedra di musica dell'Università di Vienna, il dott. Guido Adler.

* * La breve opera comica *Lo Speciale*, composta nel 1768 da Giuseppe Haydn, per il teatro del castello dei principi Esterhazy, ritrovata recentemente negli archivi di quel castello, è stata rappresentata testè con grande successo all'Opera Reale di Dresda, sotto la direzione del celebre direttore d'orchestra Schuch.

* * Giuseppe Joachim è stato nominato direttore del Conservatorio Reale di Berlino.

* * Il congresso dell'*Associazione letteraria internazionale*, radunatosi quest'anno in Dresda, ha formulato questo principio, facendo voti perchè venga adottato: « l'artista che vende l'opera sua non cede con ciò il diritto di riproduzione se non vi ha fatto espresso ». Il che applicato alla musica trae a questa conseguenza, che colui il quale vende una partitura ad un editore, non cede punto con ciò il diritto di esecuzione.

ELECCO DEI LIBRI

ITALIANI

- Belforti A.**, *Emanuele Musio, l'unico allievo di Giuseppe Verdi*. Fabriano, Gentile.
- Foschini G.**, *L'inno ad Apollo*. Memoria letta al 112° saggio dell'Accademia di canto corale Stefano Tempia. Torino, Roux, in-16° (L. 0,50).
- Madella L.**, *La musica sacra nelle chiese di campagna*. Crema, Pantaleone, in-16°.
- Mattei S.**, *Bassi per lo studio dell'armonia*. Milano, Sonzogno, in-32° (L. 0,30).
- Parodi L.**, *L'avvenire della musica e l'evoluzione armonica*. Conferenza tenuta alla Società di letture e conversazioni scientifiche di Genova. Genova, Ciminago, in-8°.
- Relazione del presidente del Liceo Musicale di Pesaro sulla amministrazione dal 7 marzo 1892 al 31 agosto 1895*. Pesaro, Nobili.
- Sbardella A.**, *Trilogia storico-musicale*. Roma, Desclée, in-4° (L. 1).

FRANCESI

- Bouchor M. et Tiersot J.**, *Chants populaires pour les écoles*. Paris, Hachette, in-8° (fr. 2,50).
- Clariana-Bicart L.**, *Application de la géométrie analytique à la technique musicale*. Bruxelles, Polleunis, in-8° (fr. 1).
- Declève J.**, *Roland de Lassus (1594-1894), sa vie et ses œuvres*. 1n-18° (fr. 0,60).
- De Marsy**, *Un musicien flamand: Jean de Ockeghem*. Termonde, De Schepper, gr. in-8°.
- Dénéreaz C.**, *La théorie musicale, suivie de quelques notions d'harmonie*. 2° édition augmentée. Lausanne, Payot.
- D'Harcourt E.**, *Quelques remarques sur l'exécution du « Tannhäuser » de Richard Wagner à « l'Opéra » de Paris (Mai 1895)*. Paris, Fischbacher, in-16° (fr. 1).
- D'Offoël J.**, *Tristan et Isolde*. Traduction nouvelle en prose rythmée, exactement adaptée au texte musical allemand; avec une lettre de M^r E. Schuré. Paris, Fischbacher, in-16° (fr. 1,50).

- Jaehn H.**, *Conférences sur la structure et le fonctionnement du larynx humain, à l'usage des chanteurs*. Berlin, Hirschwald.
- Lavignac A.**, *La musique et les musiciens*. Paris, Delagrave, in-12° (fr. 5).
- Meereus C.**, *Le tonomètre d'après l'invention Scheibler*. Bruxelles, Katto, in-8° (fr. 0,50).
- Pierre C.**, *B. Sarrette et les origines du Conservatoire national de musique et de déclamation*. Paris, Delalain, in-8° (fr. 6).
- *Le magasin de musique à l'usage des fêtes nationales et du Conservatoire*. Paris, Fischbacher, in-8° (fr. 5).
- Seghin C.**, *La musique enseignée au premier degré primaire*. Namur, Wesmael-Charlier, in-8° (fr. 1).
- Snøck C.**, *Catalogue de la collection d'instruments de musique anciens ou curieux*. Gand, Vuylsteke, in-12°.
- Wagner**, *La formation des mélodies grégoriennes*. Bruxelles, Polleunis, in-8° (fr. 1).
- Willy**, *Entre deux airs. Par l'ouvreuse du cirque d'été*. Paris, Flammarion, in-16° (fr. 3,50).

TEDESCHI

- Aus der grünen Mark*. Saumlung v. Männerchören steir. Componisten. Hrag. vom steir. Sängerbunde. Graz, Wagner, in-8°.
- Böhme F.**, *Volksthümh. Lieder der 18. u. 19. Jahrhundert*. 5-11 Lfg. Leipzig, Breitkopf.
- Eccarius-Sieber**, *Der Klavierunterricht, wie er sein soll*. Zürich, Schröter.
- Ehre sei Gott!* Vierstimmige Gesänge f. gemischten Chor zum Gebrauch bei den Gottesdiensten der kirchl. Festzeiten. Mit e. Anh. Zürich, Ulrich, in-8°.
- Fiedler F.**, *Handlexikon f. Zitherspieler*. Biographische Notizen üb. hervorrag. Musiker, Fabrikanten u. Verleger auf dem Gebiete der Zither. Leipzig, Grude, in-8°.
- Flügel G.**, *20 leichte Vor u. Nachspiele f. Orgel* zum gottesdienstlichen Gebrauche u. zum Studium in Seminarien u. Präparandenanstalten. Neuwied, Heuser, gr. in-8°.
- Flüggen O.**, *Führer durch Richard Wagners Repertoire-Opern*. Szenenweise Erläuterg. der Handlg. 3. Aufl. München, Bruckmann, gr. in-16°.
- Iffert A.**, *Allgemeine Gesangschule*. A u. B hoch 4°. Leipzig, Breitkopf.
- Kling H.**, *Populäre Kompositionslehre*. Zum Schulgebrauch, wie zum Selbststudium angeh. Komponisten verf. 2 Thle. Hannover, Oertel, in-8°.
- Musikheroen der Neuzeit*. — VIII. *Charles Gounod*. Ein Lebensbild v. PAUL BOSS. Leipzig, Hesse, in-8°.
- Sandberger A.**, *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso* (In 8 Büchern). 3. Buch: Dokumente: 1 Thl. Leipzig, Breitkopf, gr. in-8°.

Thieme K., *Richard Wagner im Dienste französischer Maler*. Eine krit. Studie (Zum Thl. aus: « Die Grenzboten »). Leipzig, Wild, in-8°.

Vademecum des Verbandes deutscher Studenten-Gesang-Vereine. 2. Aufl. Erlangen, Blaesing, in-12°.

Wolf W., *Musik-Aesthetik in kurzer u. gemeinfasslicher Darstellung*. 1 Bd. 2. Aufl. Stuttgart, Grüniger, gr. in-8°.

INGLESI

Bertenshaw T., *Harmony and Counterpoint*. With Exercises. London, Longmans, in-8°.

Carrodus J., *Chats to Violin Students on How to Study the Violin*. London, Strad Office, gr. in-8°.

Edwards F., *Musical Haunts in London*. London, Curwen.

Lewis J., *Double Counterpoint and Canon*. London, Novello.

Biemann, *Catechism of Aesthetics*. London, Augener.

Schroeder C., *Catechism of Violoncello Playing*. Translated from the German by J. Matthews. London, Augener.

Thorp E. and Nicholl W., *The natural Use of the Voice*. A Text-Book. London, Cocks, in-8°.

ELENCO DELLA MUSICA

Autori moderni.

Ben Tayoux. — Op. 250. *Nouvelles méthodes réunies de solfège et de piano* (Nette L. 10). (Florion, Paris).

È un *Vade-mecum* del pianista. La prima parte comprende esercizi meccanici, sonatine; nella seconda sono presentati 18 esercizi giornalieri, tolti dall'Op. 337 di C. Czerny, con modificazioni di movimento, meccanismo, ecc., in modo da portare il pianista ad un sufficiente grado di abilità. L'opera, in complesso, non manca di utili osservazioni. Una proposta dell'A. degna d'esame ci sembra questa: poichè il *Do* centrale del pianoforte è scritto allo stesso modo ed è comune alle due chiavi di *Fa* e di *Sol*, e la chiave di *Sol* si può considerare un prolungamento della chiave di *Fa*, tutte le note inferiori al *Do* centrale si scrivano sulla chiave di *Fa*, le superiori nella chiave di violino.

Se ne ottengono due vantaggi: abolire le note con più tagli intermedie al rigo, facilitando così la lettura, e avvicinare i due sistemi di righe, collocando il *Do* centrale ad ugual distanza fra loro; l'occhio ha minor spazio da abbracciare e risente minor fatica. Tuttavia vi son dei casi — i lettori ne troveranno facilmente — in cui la notazione consigliata dal Ben-Tayoux non conviene per altre ragioni. Infine l'A. vorrebbe usare la diteggiatura: +, 1, 2, 3, 4 per la mano destra e 4, 3, 2, 1, + per la sinistra, invece di: 1, 2, 3, 4, 5, e 5, 4, 3, 2, 1: ciò per facilitare ai pianisti lo studio degli altri strumenti che hanno il N° 1 sul secondo dito. E noi lasciamo ai lettori il giudicare.

Berger Wilhelm. — *Kleine Suite A moll für Harmonium* (Carl Simon, Berlin).

È un componimento pregevole il cui autore si rivela per un serio studioso dei classici. Nel *preludio* domina un sapore bachiano, ed altrettanta classicità di forma e di stile si palesa negli altri *tempi*. Però trattandosi di una *Suite* per harmonium sarebbe stato preferibile che minor importanza l'autore avesse dato a quelle forme che includono troppa soggettività. Ad esempio, una *Sarabanda*, una *Pastorale* ed una *Gavotte* in una *Suite* per harmonium potrebbero sembrare di troppo. Bello, senza eccezione, e dottamente condotto il *Canone*. Non è di nostro gusto però che la *Gavotte* abbia a chiudere un po' troppo poveramente la bella *Suite*.

Bibl Rudolf. — Op. 74. 1^{ra} *Sonate pour l'orgue en Ré mineur* (Rob. Forberg, Leipzig).

Brenner C. e Löw R. — *Singet dem Herrn*. Geistliche Lieder (Jaeger und Kober, Basel).

I centosessantasei cantici contenuti in questo libretto sono composti a 2 e 3 voci e tolti, oltrechè ai canti tradizionali della chiesa luterana, ad opere di celebrati autori, quali Franck, Crüger, Haydn, Hasler, Nicolai, Schubert, Graun, Mendelssohn, Rink, Hændel (*Messia*), ecc.

Duvernoy Henri. — *Leçons manuscrites de solfège* (Alphonse Leduc, Paris).

Pubblicazione di serio valore didattico: l'opera è divisa in due fascicoli, il primo ad uso dei cantanti, il secondo per gli allievi strumentisti. I solfeggi, con accompagnamento di pianoforte, sono ottimi come esercizi di lettura nelle varie chiavi, cambiandovisi chiave ad ogni frase o frazioni di frase, e vien data molta importanza allo studio del ritmo.

Ehre sei Gott. Cantici religiosi a 4 voci miste (Zürich. In Commission bei Ulrich et Co. im Berichthaus, 1895). È una delle solite raccolte di Cantici per chiese protestanti. Di esso non possiamo dir nulla di nuovo, stantechè per la maggior parte contiene le stesse composizioni offerte da altri consimili manuali di cui altre volte abbiamo parlato.

Gadda Giulio. — Op. 9. *Cinq préludes symphoniques pour le piano* (Mackar et Noël, Paris).

Osserviamo solo che questi studi ricordano piuttosto il fare degli organisti con qualche effetto d'orchestra di stile teatrale, e non del migliore.

Gebhardt Ernst. — *Männer-Perlenchöre* (Johs. Schergens in Bonn).

È una raccolta di cori a 4 voci pari. Alcuno di essi è anche di proporzioni considerevoli, mentre fra i nomi dei compositori emergono Beethoven, Abt, Kreutzer, Mendelssohn, Kuhlau, Prätorius, Vogler, Mozart, Weber, Marschner e lo stesso compilatore dell'operetta.

Grieg Edvard. — Op. 61. *Sieben Kinder-Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.*

- N. 1. *Das Meer* (Ged. v. Nordahl Rolfsen).
- 2. *Der Weihnachtsbaum* (Johan Krohn).
- 3. *Lockweise* (Bjoernson).
- 4. *Fischerweise* (Petter Dass).
- 5. *Abendlied für den Falben* (N. Rolfsen).
- 6. *Im Fjeld* (N. Rolfsen).
- 7. *Psalm für das Vaterland* (N. Rolfsen).

(Rob. Forberg, Leipsig).

Delle nuove melodie del Grieg la prima, caratteristica per l'impiego della scala di *Sol* maggiore col *Do* diesis, forse non dice gran cosa; delicata, fine ed intima è invece la seconda; la terza, *Lockweise*, è un quadretto indovinato col suo motivo grazioso ed allettivo; il canto del pescatore, *Fischerweise*, piace piuttosto per l'effetto. Meno nuovo è l'*Abendlied für den Falben*; più originale e suggestivo è il *Lied « Im Fjeld »*, e così pure il Salmo per la patria, pagina grandiosa e sentita. Ci sembra poi inutile lodare l'eleganza maestrevole dello stile, la tecnica tutta propria che tutti ammirano nell'illustre musicista norvegese; e questi *Kinderlieder*, modello di semplicità melodica accoppiata alla forma più eletta e moderna, incontreranno, ne siamo certi, largo favore.

Hess Ch. L. — *Préludes et Versets pour Orgue-Harmonium* (A. Leduc, Paris).

Sono cinquanta brevi composizioni, facili, elette di gusto, ma che non sempre corrispondono allo scopo di musica religiosa. Non rileviamo il nessun conto in cui l'autore ha tenuto le tonalità ecclesiastiche, ma i tempi di *Marcia funebre*, di *Musette*, di *Marcia trionfale*, ecc., ci paiono destinati a perpetuare quell'equi-

voco, in fatto di musica da chiesa, che per opera dei maestri francesi ebbe per alcun tempo il predominio. Raramente le composizioni dell'Hess assorgono per concezione al vero stile organistico: pur nondimeno è dover nostro dichiarare che fra i cinquanta pezzi due o tre meritano speciale attenzione.

Hillemacher P. L. — *La Cinquantaine*. Petite Suite d'orchestre (Alphonse Leduc, Paris).

Il compositore — così vuol l'andazzo — ci ha dato il programma della *Suite*. Ecco i titoli dei pezzi: Corteggio, Benedizione, Ripresa del corteggio e valzer dei vecchi sposi, Il ballo, Ricordi. Il primo « Corteggio » dal ritmo vivace e saltellante, e la « Benedizione » di forma elaborata, ci sembrano migliori; anche riuscito è il valzer, originale e di pretto stile francese. Per contro la scena del ballo, un tempo di mazurka, pesante e forzato, non è forse del gusto di tutti. L'ultimo numero « Souvenirs », risente dei difetti della musica a programma e lascia debole impressione.

Jadassohn S. — Op. 129. *Deuxième Sérénade (Mi-majeur) pour piano en 12 canons* (Rob. Forberg, Leipsig).

Parte prima: N. 1. Allegretto amabile. — N. 2. Andantino. — N. 3. Allegretto scherzando. — N. 4. Rumoreske.

Parte seconda: N. 5. Andante. — N. 6. Appassionato. — N. 7. Adagio. — N. 8. Capriccietto.

Parte terza: N. 9. Minuetto. — N. 10. Intermezzo. — N. 11. Allegretto grazioso. — N. 12. Allegretto di marcia.

Lange Rudolph. — *Deutsche Christfeier in Familie, Schule und Kirche*. Canti per la notte di Natale, ad una o tre voci, con accompagnamento di pianoforte, organo od harmonium (Aug. Stein, Postdam).

Il titolo ha già spiegato la natura di questo insignificante lavoro musicale di cui la Germania è veramente inondata senza alcun vantaggio per l'arte. Si tratta di povera musichetta destinata ad accompagnare od intramezzare quelle commemorazioni miste di sacro e profano che i buoni tedeschi amano conservare nelle proprie abitudini, nei propri usi in alcune ricorrenze solenni dell'anno. Queste commemorazioni possono trovare le loro origini nei *misteri* medioevali e negli *oratori*, ma a vero dire rese così meschine ne sembra abbiano un valore affatto nullo.

Marchesi Mathilde C. — Op. 1. *Exercices élémentaires pour le développement de la voix avec accompagnement de Piano* (J. Hamelle, Paris).

Bella raccolta progressiva e razionale d'esercizi; da quelli per l'emissione della voce si giunge sino ai tratti d'agilità, agli arpeggi, agli ornamenti, alle scale di trilli, rompendo il cantante a tutte le difficoltà. V'è unito l'accompagnamento per pianoforte.

Meister R. — *Taschenbuch für Orgelspieler* (Chr. Friedr. Vieweg in Quedlinburg).

È un piccolo manuale contenente sessanta brevi e buoni preludi per organo, dei quali sei nelle tonalità ecclesiastiche ed il resto nella tonalità moderna.

Meyer-Olbersleben Max. — Op. 42. *Arabesken*. Cinque pezzi per pianoforte (Rob. Forberg, Leipsig).

N. 1. Andantino. — N. 2. Allegro. — N. 3. Moderato. — N. 4. Adagio. — N. 5. Vivace.

V'è qualche ricercatezza nell'armonizzare, si scorge l'intenzione di parer originale: rimane pur troppo l'intenzione sola e un tantino di volgarità.

Orgue (L') moderne.

Quarto fascicolo. — H. DALLIER, *Andante*, Op. 26. — G. MAC MASTER, *Postlude*, Op. 49 [Alph. Leduc, Paris].

Parodi L. — *Berceuse*, chant populaire corse, harmonisé (Dalla *Gassetta musicale* di Milano).

L'armonizzazione n'è elegante e ricercata nel primo motivo e nella chiusa.

Philipp J. — *Exercices journaliers pour le piano*. Pr. net fr. 10 (A. Durand, Paris). — *Caprice pour piano* (J. Hamelle, Paris). — *Valse des siphes*. H. BERLIOZ, *Damnation de Faust*. Transcription pour le piano (Richault, Paris). — *Étude de Concert d'après une valse de F. Chopin*, pour piano (J. Hamelle, Paris).

L'idea di estrarre dal repertorio pianistico i passaggi più scabrosi e più interessanti per meccanismo, raggrupparli secondo il loro genere di difficoltà, e offrirli in un volume a mo' di antologia, ci sembra eccellente dal punto di vista didattico, e ne fanno fede le nuove pubblicazioni ispirate a questo criterio. L'opera del Philipp, che si presenta colla raccomandazione di C. Saint-Saëns, è molto ben fatta sotto questo riguardo, negli esempi è fatta larga parte agli autori più moderni, e ottimi sono gli esercizi preparatori. Il *Capriccio* è uno studio di terze veloci d'effetto brillante e un po' nello stile da « salon ». Non possiamo dir bene dello Studio di concerto su un valzer di Chopin: è il valzer in *Re* bemolle (Op. 64, N. 1), conosciuto tra i famigliari di Chopin sotto il nome di *Valse du petit chien*, perchè, dicono, improvvisato dal maestro polacco nell'osservare un cagnolino favorito di G. Sand girare intorno a sè stesso per afferrar la coda. Il Philipp ce ne dà la trascrizione per terze e seste, e combina il secondo motivo col primo, coll'aggiunta di girigogoli pianistici. Simili maccheronee fanno la fortuna di più d'un virtuoso: noi non applaudiamo di certo.

Reiser August. — Op. 103. *Deutsche Kriegsscene aus dem 17. Jahrhundert* für Männerchor, Bariton-Solo und Orchester oder Klavierbegleitung mit teilweiser Benutzung von Themen alter Meister (P. J. Tonger, Köln).

Rink's Practical Organ School. Edited by W. T. Best (London et New-York, Novello, Ewer and Co.).

È la ristampa del notissimo *Metodo* per organo del Rink; metodo che ha molte buone qualità, ma che oggi forse non risponde perfettamente a tutte le necessità dell'organista. Senza dubbio, dopo i *Metodi* Oberhoffer, Töpfer e Lemmens, quello di Rink è passato in seconda linea.

Schärtlich J. C. — *Drei Gesänge für Männerchor* (Aug. Stein, Postdam).

Sono tre composizioni postume — *Gruss an die Heimat; Vom Rudesheimer Weine; Des Touristen Lieb* — delle solite di cui va fin troppo ricca la Germania musicale. Poichè davvero nulla che meriti speciale attenzione noi vediamo nelle tre composizioni suaccennate, se non qualche riuscito effetto fonico, ma in pari tempo qualche disposizione di parti poco logica e di minor gusto.

La collezione di classici dell'editore Steingraber conta fra le più riputate e belle; le edizioni curate dal Dr. Riemann sorprendono per diligenza e dottrina, quale non sapremmo desiderare maggiore. V'è tale una ricchezza d'indicazioni, specie riguardo al fraseggiare, agli accenti dinamici, al colorito, alla struttura del periodo da renderne utilissimo lo studio non al pianista solo, ma a chiunque voglia seriamente imparare l'interpretazione nella musica.

Becker Carl. — *Sechs Altdeutsche Volkslieder.* — *Neun Altniederländische Volkslieder* (Heuser L., Neuwied, Leipzig und Berlin).

Sono brevi canti a 4 voci pari, dovuti agli antichi compositori di canzoni popolari tedesche, quali Forster, Isaak, Judenkunig ed altri. Del secondo è riportata la celebre e splendida canzone *Innsbruck, ich muss dich lassen*.

La seconda raccolta comprende canti antichi neerlandesi, tolti alla edizione di Adriano Valerio, fatta nel 1626. Sono a due voci, ma, senza sottintesi, noi li troviamo assai poveri di ispirazione a confronto dei precedenti.

Cherubini Luigi. — *Concert-Ouverture*, herausgegeben von Friedrich Grützmacher; Orchester Partitur (C. F. Kahnt, Nachfolger, Leipzig).

L'*Ouverture*, inedita, fu composta nell'anno 1815 per la Società filarmonica di Londra. Tralasciamo riflessioni melanconiche, ringraziamo piuttosto il signor Grützmacher e l'editore Kahnt e lodiamoli per la loro benemerita verso l'arte italiana. Però non si può affermare che quest'opera sia al nostro gusto moderno di speciale interesse: è musica quale poteva scrivere un Cherubini in un istante in cui non aveva nulla da dire: idee poco salienti e punto diverse da quante in quei tempi andavan per la maggiore. Tempi beati quelli! Con dell'abilità tecnica si « fabbricava » della musica con molta facilità, più che i codini d'oggi non vorrebbero farci credere.

Chilesotti O. — *Danses du XVI^e siècle*, arrangées pour le piano par G. B. MARANGONI: I, *Il Conte Orlando*, d'après S. MOLINARO; II, *Brante gay*, d'après J. B. BESARDE (G. Ricordi).

Opere teatrali.

Bordier J. — *Le fiancé de la mer*. Dramma lirico in 1 atto di E. Le Mouel. Parigi, Baudoux.

D'Albert E. — *Ghismonda*. Oper in 3 Aufzügen, Text von Otto Singer. P. canto e pf. Leipzig, Breitkopf u. Härtel (Mk. 10).

Duhot C. — *David*. Opera biblica in un atto di G. D'Albano. Parigi, Voiry (Fr. 10).

Le Rey F. — *Hermann et Dorothée*. Opera in 3 atti e 4 quadri, di J. Goujon. Parigi, Dupont (Fr. 20).

Mascagni P. — *Silvano*. Dramma marinairesco in 2 atti. Versi di G. Targioni-Tozzetti. Canto e pf. Milano, E. Sonzogno (L. 12).

Rossi F. — *I Roumakal*. Scene messicane in 3 atti e 4 parti di F. Furno. Milano, Pigna (P. canto e pf. L. 15).

Vidal P. — *Guernica*. Dramma lirico in 3 atti di P. Gailhard e P. Gheusi. Parigi, Choudens (Fr. 15).

GIUSEPPE MAGRINI, *Gerente responsable.*

TORINO — VINCENZO BONA, Tip. di S. M. e de' RR. Principi.

INDICE DELLE OPERE RECENSITE

- Adrien F.*, Petit traité de mélodie et d'harmonie, 339.
- Arréat L.*, Mémoire et imagination, 345.
- Autori diversi*, Metodi popolari per strumenti a fiato, 156.
- Barassi C.*, Lettere di Felix Mendelssohn-Bartoldy, 519.
- Becher A. G.*, Pianoforte, 342.
- Bogaert R.*, Grammaire musicale, 742.
- Bourgault-Ducondray L. A.*, Stabat Mater, 161.
- Bransoli G.*, Dell'udito, 359.
- Manuale storico del violinista, 525.
- Sunto storico dell'intavolatura, e metodo di liuto, 155.
- Brunetière F.*, L'évolution de la poésie lyrique en France, 150.
- Busini-Vici A.*, La musica dei colori, 358.
- Bussler L.*, Musical Form., 340.
- Practical Harmony, 154.
- Cametti A.*, Cenni biografici di P. L. da Palestrina, 337.
- Charpentier B.*, Le Style et le Chant, 523.
- Comettant O.*, La musique de chambre, 766.
- Commemorazione della Riforma melodrammatica, 512.
- Crovato G. B.*, La drammatica a Vicenza nel Cinquecento, 338.
- De Chambrun et Legis*, Wagner, 754.
- De Ménil F.*, Les grands musiciens du Nord, 518.
- Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich, 752.
- Descure F.*, Le droit et le Théâtre, 762.
- De Simone Brouwer*, Don Giovanni nella poesia e nell'arte musicale, 148.
- Destranges E.*, L'évolution musicale chez Verdi, 521.
- Destranges E.*, Une partition méconnue-Proserpine de Saint-Saëns, 521.
- D'Offel J.*, L'anneau du Nibelung et Parsifal de Wagner. Traduction, 537.
- Drönewolf O.*, Eine Parsifal-Aufführung, 761.
- Duhot C.*, David, 752.
- Elterlein E. V.*, Beethovens Clavier-Sonaten, 744.
- Encyclopédie générale de la voix parlée et chantée, 347.
- Engelmann E.*, Parzival, 540.
- Entre deux airs, 733.
- Expert H.*, Les Maîtres musiciens de la Renaissance française, 750.
- Fabre A.*, Leçons et devoirs de musique, 339.
- Frenzel R.*, Die Orgel und Ihre Meister, 746.
- Glasenapp C. F.*, Das leben R. Wagners, 165.
- Gounod Ch.*, Mozart's Don Giovanni, 522.
- Gueroult Th.* Le Memento, 339.
- Haberl J. X.*, Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 748.
- Henschel G.*, Stabat Mater, 163.
- Hoyois L.* Solfège moderne élémentaire rythmique et pratique, 523.
- Jadassohn S.*, Elementar-Harmonielehre, 742.
- Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1894, 541.
- J. D. Ch.*, Cours élémentaire de chant, 523.
- Jones D. E.*, La luce e il suono, 525.
- Kade O.*, Die Musikalien-Sammlung des Mecklenburg-Schweriner Fürstenhause, 762.
- Keller O.*, Geschichte der Musik, 732.
- Kessler J. C.*, 24 studi per piano forte, 160.
- Kothe B.*, Führer durch die Orgellitteratur, 747.

- Kremser E.*, Sechs Altniederländische Volkslieder, 356.
La Mara, Musikalische Studienköpfe, 148.
Lefort J., Supplément illustré à l'émission de la voix chantée, 527.
Levi E., Fiorita di canti tradizionali del popolo italiano, 539.
Lewis J. H., Double counterpoint and Canon, 743.
Lind Jenny, A record and analysis of the « Method » etc., 523.
Lobe J. C., Catechismus der Composition lehre, 340.
Lochbrunner G., Recueil de chants, 354.
Loquin A., L'harmonie rendue claire, 734.
Lorenzutti C., Wagner, 357.
Lory C., L'olandese volante di R. Wagner, 357.
Martin J., Nos artistes, 359.
Meda F., Ottavio Rinuccini, 339.
Meerens Ch., Le tonomètre d'après l'invention de Scheibler, 526.
Mettenleister B., Das Harmonium-Spiel, 748.
Miggé O., Le secret des célèbres luthiers italiens, 524.
Mogavero G., L'opera di Riccardo Wagner, 535.
Monro D., The modes of ancient greek Music, 148.
Morin A., Der Musikführer, 339.
Nerthal, Tannhäuser, La conscience dans un drame Wagnerien, 538.
Noël E. et Stoullig E., Les annales du Théâtre et de la musique, 1894, 540.
Parkinson F. S. S., Bibliography of Wagners Leit-Motives and Preludes, 166.
 — Classical Music, 380.
 — A Commentary upon R. Wagners « The Nibelung's Ring », 168.
Parodi L., Giuseppe Verdi, 733.
 — L'avvenire della musica, 734.
 — La musica greca, 733.
Parry Hubert C. H., King Saul, 163.
Pauer E.-A., Dictionary of pianists and composers, 747.
Pedrell F., Hispaniæ Schola Musica Sacra, 347.
Peiser K., Johann Adam Hiller, 146.
Piel P., Trattato di composizione, 151.
Piltan A., The human Voice, 748.
Pistorelli L., I melodrammi di Apostolo Zeno, 146.
Pugno R., Pour le drapeau! Mimosdrame, 531.
Rates E., Lydéric. Opera, 527.
Reeves, Musical directory for 1895, 542.
Rheinberger J., Concert für Orgel in G. Moll., 355.
Rimski-Korsakow N., Praktisches Lehrbuch d. harmonie, 741.
Romain R., Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti, 727.
Rosenstengel H. A., 56 deutsche und lateinische Lieder, 356.
Rossi F., I Roumakal, 749.
Schnider Ch., Fünf lieder für Vier Stimmigen Männerchor, 356.
Schuberth F., Werke, 758.
Schuberth J., Musikalische Conversation-Lexikon, 359.
Schulze W., Peter Ritter, 731.
Servières G., Tannhäuser à l'Opéra en 1861, 539.
Snoeck C. C., Catalogue de la collection d'instruments de Musique, 745.
Tebaldini G., Della musica Sacra. G. P. L. Da Palestrina, 352.
Thorp e Nicholl, Text-Book on the natural use of the voice, 748.
Thouret G., Katalog, etc., 765.
Ursini-Scuderi S., Musicometro, 169.
Valbel H., Les chantonniers et les cabarets artistiques de Paris, 733.
Valori (Princede), Verdi et son œuvre, 149.
Van Doorslaer G., Philippe de Monte, 519.
Vatin H., Cours populaire d'instrumentation, 523.
Vignoli T., Peregrinazioni psicologiche, 343.
Wachs P., Petit traité pratique de harmonie, 741.
Wagner R., Lettres à Auguste Roedel, 357.
Werner R., Allgemeine Musiklehre, 154.
Wassidlo W., Wie verstehen wir R. Wagner Nibelungen?, 539.
Zabel A., Ein Wort an die Herren Componisten über die praktische Verwendung der Harfe, 157.

INDICE ALFABETICO

- Accompagnamento strumentale, 666.
 ALESSIO S. di S. Landi, 616.
 ANFIPARNASO (L') di O. Vecchi, 605 e seg.
Annetti P., 264 e seg.
 Archeologia Musicale, 185 e seg., 569 e seg.
Bach I. S., 57 e seg.
 Benedictins de Solesmes, 586 e seg.
 Berceuse, 420 e seg.
Bianchi F., 263 e seg.
Billroth, 324 e seg.
Blow J., 88 e seg.
 Canone, 82 e seg.
 Canti popolari, 20 e seg., 703 e seg.
 Canto fermo, 194 e seg., 477 e seg., 559 e seg.
Casti G. B., 36 e seg., 449 e seg.
Cesti A., 616 e seg.
Cirillo F., 616 e seg.
 Concerti, 175, 369, 549.
 Concorsi, 176, 370, 553, 773.
 Contrappunto, 57 e seg.
Coussemaker E. (de), 576 e seg.
 DAFNIS ET CLOE d. Rousseau, 256 e seg.
David E., 583.
Degubernatis A., 96 e seg.
 DEVIN DU VILLAGE di Rousseau, 237 e seg.
Donizetti G., 219 e seg.
 Espressione, 672 e seg.
 Estetica musicale, 666 e seg.
 FAUST di R. Schumann, 381 e seg., 629 e seg.
Fétis F. J., 189 e seg.
 Fuga, 57 e seg.
Gevaert, 584.
Gregorio Magno, 186 e seg., 483 e seg.
- GUGLIELMO RATCLIFF di Mascagni, 287 e seg.
Herain, 198.
 HULDA di C. Franck, 312 e seg.
Humfrey P., 86 e seg.
 INGWELDE di Max Schillings, 491.
Kerbaker M., 96 e seg.
Lambillotte L., 582.
Lévesque C., 582.
Lussy M., 583.
Mariani G. L., 263 e seg.
 MARINO FALLIERO di Donizetti, 220, 221.
Martini G. B., 562 e seg.
Mei R., 263 e seg.
 Melismi, 12 e seg.
 Melodia, 421 e seg.
 Melodramma, 666 e seg.
Mocquereau Dom., 581 e seg.
Monza C., 263 e seg.
 MUSES GALANTES (Les) di Rousseau, 233 e seg.
 Musica Sacra, 262 e seg., 332, 477 e seg., 774.
 Necrologia, 177, 372, 558.
 Neumi, 9 e seg., 185 e seg., 477 e seg., 569 e seg.
Nisard Th., 206, 569 e seg.
 Nuove Pubblicazioni, 177, 372.
 Opera comica, 38 e seg., 449 e seg., 597 e seg.
 Opere nuove, 175, 369, 549, 772.
 Organo, 332.
 ORONTEA di A. Testi e F. Cirillo, 616 e seg.
Paisiello, 37 e seg.
 Paléographie musicale, 588 e seg.
Perne, 199.
 Poesia della musica, 672 e seg.

- Pothier D.*, 586 e seg.
 Prosa della musica, 672 e seg.
Purcell H., 85.
Quaglia A., 263 e seg.
 Rappresentazioni Wagneriane a Monaco, 690 e seg.
Riemann H., 583.
 Ritmo, 421 e seg., 477 e seg.
 Romanticismo, 287 e seg., 381 e seg.
Roquefort, 198.
Rossini G., 23 e seg.
Rousseau J. J., 227 e seg.
Rubinstein A., 139 e seg.
Salieri, 45 e seg.
Sarti G., 263 e seg.
 SAVITRI di N. Canti, 95 e seg.
- Schubiger P. A.*, 582.
Schumann R., 331 e seg., 629 e seg.
 Seicento (Musica del), 666 e seg.
 TANNHÄUSER di Wagner, 502 e seg.
Tardif J., 582.
 Topografia, 703 e seg.
 Trovatori provenzali, 1 e seg.
 Varie, 177, 371, 557, 775.
Vecchi O., 604 e seg.
 VEGLIE DI SIENA (LE) di O. Vecchi, 610.
Vignali G., 263 e seg.
Villetteau, 198.
Wagner, 491 e seg., 690 e seg.
 Wagneriana, 176, 370, 553, 774.



